

Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft

Begründet von Georg von Dadelsen
Weitergeführt von Manfred Hermann Schmid

Band 18

Hartmut Schick

Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

HARTMUT SCHICK

MUSIKALISCHE EINHEIT
IM MADRIGAL
VON RORE BIS MONTEVERDI

Phänomene, Formen und Entwicklungslinien

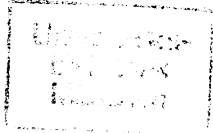


VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

1998

*Als Habilitationsschrift auf Empfehlung der
Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Tübingen
gedruckt mit der Unterstützung der
Deutschen Forschungsgemeinschaft*

116 9833 10



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Schick, Hartmut:

Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi :
Phänomene, Formen und Entwicklungslinien / Hartmut Schick. –

Tutzing : Schneider, 1998

(Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft ; Bd. 18)

Zugl.: Tübingen, Univ., Habil.-Schr., 1996

ISBN 3-7952-0926-9

98 P 7952

ISBN 3 7952 0926 9

© 1998 by Hans Schneider, D-82323 Tutzing

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.

Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Herstellung: Proff Offsetdruck, 82547 Eurasburg

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	9
Phänomene musikalischer Einheit im frühen Madrigal	17
Motettischer Satz und <i>varietas</i> -Prinzip	33
Die neue Kohärenz der Musik im Spätwerk Cipriano de Rores	45
Geschlossene Formen im Madrigal »alla francese« (1558-1587)	69
Neoformalismus im Chanson-Gestus: Palestrina, Marenzio und ein Nachspiel bei Monteverdi	69
Poetisierung der Form und Rore-Nachfolge: Wert und Ingegneri	85
Ingegneris Reprisesformen und ihr Umfeld	99
Spielarten thematischer Kohärenz im Madrigal nach Rore	121
Zur Problemstellung	121
Thematische Ableitung und Soggettowiederkehr	126
Arbeit mit einer melodischen Anfangsformel	148
Ingegneris »entwickelnde Variation«	164
Motivkorrespondenzen als Folge des Textes	180
Monothematik im Madrigal	198
Reprisesformen im Madrigal	227
Ballata-Vertonungen	227
Madrigale mit ringförmigen Texten	241
Primär musikalische und symbolische Reprisesformen	262
Simultanverarbeitung statt Reihung: Einheit durch »multiplen Kontrapunkt«	273
Konstruktion und semantische Funktion in der ersten Phase (1558-81)	273
Naturbild und Naturklang in »multiplem Kontrapunkt«	297
Komplexe Strukturen und freies Spiel mit dem Text	310
Strengere Formen und konzertanter Triosatz: Wert und Monteverdi nach 1590	342
Schluß	365
Verzeichnis der zitierten Quellen, Ausgaben und Literatur	376
Musikalische Quellen und Ausgaben	377
Literarische Quellen und Literatur	382
Personen- und Werkregister	391

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Juni 1996 von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen als Habilitationsschrift angenommen und im Frühsommer 1997 noch geringfügig für den Druck überarbeitet. Obwohl es sich um keine quellenkundliche Studie handelt, war mir doch das Entgegenkommen einer Reihe von Bibliotheken, die mir in großzügiger Weise Mikrofilmkopien von vielfach unpublizierten Quellen zur Verfügung stellten, eine große Hilfe. Ich danke hier besonders der Bayerischen Staatsbibliothek München, der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, der Hessischen Landesbibliothek Kassel und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien.

Für vielfältige Anregungen danke ich den Herren Professoren Dres. Walther Dürr, August Gerstmeier, Heinz Hofmann, Wolfgang Osthoff und ganz besonders Manfred Hermann Schmid, aber auch meinen Tübinger Studentinnen und Studenten, von denen ich in Lehrveranstaltungen immer auch selbst lernen konnte, sowie Alexandra Winter, deren kreatives Korrekturlesen mir sehr geholfen hat. Veronika Renkenberger hat freundlicherweise die Bearbeitung des Registers übernommen. Danken möchte ich schließlich Manfred Hermann Schmid und Prof. Dr. Hans Schneider für die Aufnahme der Studie in die *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft* und der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses.

Tübingen, im November 1997

Hartmut Schick

Einleitung

Einem italienischen Musiktheoretiker aus der Mitte des 16. Jahrhunderts wäre es gewiß nie eingefallen, danach zu fragen, woraus die Musik in einem Madrigal ihren Zusammenhalt bezieht, jenseits der schlichten Tatsache, daß sie zunächst einmal einen Text vorträgt. Wahrscheinlich hätte man sogar grundsätzliche Schwierigkeiten, sich mit ihm darüber zu verständigen, worauf eine solche Frage zielt, hätte man Gelegenheit, sich mit ihm direkt zu unterhalten. Die Einheit des Modus sei natürlich zu wahren, bekäme man wohl zu hören, die Melodiebildung und die Abfolge der Kadenzen habe sich nach dem gewählten Kirchenton zu richten, und wenn man ihn auch einmal kurzzeitig verlassen könne, müsse man doch in jedem Fall mit Kadenzen auf seiner Finalis schließen. Auf die Frage, welche Rolle Wiederholungen und melodische Korrespondenzen bei der Stabilisierung der Form spielen, würden wir zurechtgewiesen: in anspruchsvoller Musik seien Wiederholungen gar nicht erwünscht. Schon Tinctoris lehre doch: »in omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est«¹ und meine damit, daß in der melodischen und rhythmischen Erfindung wie in der Anlage vor allem von Meßzyklen und Motetten das Streben nach Vielfalt und Abwechslung oberstes Gebot sei. Sicher, in der französischen Chanson – um von der Frottola ganz zu schweigen – gebe es Wiederholungsschemata, doch sei dies auch keine Gattung höchsten Ranges. Gerade Willaert habe ja gezeigt, daß auch im Madrigal die Musik in jeder Hinsicht nach *varietas* zu streben habe.

Nach Zusammenhang, Entsprechungen und formaler Geschlossenheit zu fragen, nach dem also, was die »Einheit« der Musik nach heutigem Verständnis ausmacht, ist dem 16. Jahrhundert ebenso fremd wie es umgekehrt charakteristisch ist für die musikwissenschaftliche Disziplin »Analyse«, die sich im 19. Jahrhundert maßgeblich als Auseinandersetzung mit der Musik Beethovens entwickelte. Natürlich spiegelt dies nur das Faktum wider, daß sich das musikalische Formideal seit dem 16. Jahrhundert radikal gewandelt hat, eingebettet in einen grundsätzlichen Wandel der Ästhetik keineswegs nur der Musik. In der Dichtungstheorie, wo – anknüpfend an Aristoteles und die klassische Rhetorik – im 16. Jahrhundert von Bembo über Scaliger bis Tasso variazione bzw. varietà ebenfalls ein wesentliches Stilhöhenkriterium war,

¹ Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* III, Cap. VIII, 2, in: *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, hg. von Albert Seay (CMM 22), Bd. II, [Rom] 1975, S. 155.

wird dieser Wandel am frühesten greifbar.² Der französische Klassizismus stellt der *variété* bereits im 17. Jahrhundert als komplementäres Prinzip die *unité* gegenüber, am deutlichsten ausformuliert dann im *Traité du Beau* (2. Aufl. 1724) von Jean Pierre Crousaz:

»Variété plaît donc essentiellement à l'esprit humain. C'est un principe d'expérience [...]. Mais il lui faut aussi de l'Unité au milieu de la diversité, sans quoi cette diversité le fatigue & embrouille.«³

Die Komplementarität beider Prinzipien betonte – nun in der Reihenfolge *unité* und *variété* – wenig später auch Batteux, was J. E. Schlegel und K. W. Ramler 1751 mit dem Begriffspaar »Einheit« und »Mannigfaltigkeit« übersetzten.⁴ Seit dem frühen 19. Jahrhundert ist die »Einheit in der Mannigfaltigkeit« auch in der deutschen Ästhetik ein Gemeinplatz, wobei der Akzent nun unverkennbar auf dem Wort »Einheit« liegt.⁵ In der Musiktheorie spiegelt sich dieser Paradigmenwandel vergleichsweise spät, wieder zum erstenmal im französischen Sprachraum, bei Jean-Jacques Rousseau (als Bestandteil seiner Polemik gegen die angeblich verkünstelte französische Musik):

»Ce n'est pas assez que de faire de beaux chants & une bonne harmonie; il faut lier tout cela à un sujet principal, auquel se rapportent toutes ces parties de l'ouvrage, & par lequel il soit un. Cette unité doit se montrer dans le chant, dans le mouvement, dans le caractère, dans l'harmonie, dans la modulation. Il faut que tout cela se rapporte à une idée générale qui le réunisse: la difficulté est d'associer ces préceptes avec la variété, sans laquelle tout devient ennuyeux.«⁶

Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* erwähnt im Artikel *Einheit* (1771) auffälligerweise die Musik mit keinem Wort, um sie desto mehr im Artikel *Mannigfaltigkeit* anzusprechen. Wie selbstverständlich

² Vgl. Horst Weber, Art. *Varietas, variatio/Variation, Variante*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 14. Aufl., Stuttgart 1986.

³ 2. Aufl., Amsterdam 1724, Bd. I, S. 18. In der 1. Auflage von 1715 heißt es (S. 12) statt *unité* noch *uniformité*; vgl. auch Weber 1986, S. 10. Neben *variété* und *uniformité* bzw. *unité* zählt Crousaz noch *régularité*, *ordre* und *proportion* zu den fünf »caractères réels & naturels du Beau« (1. Aufl., S. 12-15).

⁴ Weber 1986, S. 11.

⁵ Vgl. W. Strube, Art. *Mannigfaltigkeit, ästhetische*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 5, Darmstadt 1980, Sp. 735-740.

⁶ J. J. Rousseau, Art. *Dessin, en Musique*, in: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, hg. von D. Diderot und J. le Rond D'Alembert, Bd. 4, Paris 1754 (Faksimile-Nachdruck Stuttgart-Bad Cannstatt 1966), S. 891. Im Art. *Unité de Mélodie* seines *Dictionnaire de musique* (Paris 1768, S. 536) schreibt Rousseau: »Il y a, dans la Musique, une *Unité* successive qui se rapporte au sujet, & par laquelle toutes les parties, bien liées, composent un seul tout, dont on aperçoit l'ensemble & tous les rapports«.

wird nun hier schon davon ausgegangen, daß gute Musik einen »Hauptgedanken« habe:

»So sieht man in den Werken einiger Tonsezer, entweder, daß sie durch ein ganzes Stük denselben Gedanken, immer in andern Tönen wiederholen, daß die ganze Harmonie auf zwei oder drey Akkorden beruhet; oder im Gegentheile, daß sie eine Menge einzelner, gar nicht zusammenpassender hinter einander hören lassen. Nur der Tonsezer, der das zu seiner Kunst nöthige Genie hat, weiß den Hauptgedanken in mannigfaltiger Gestalt, durch abgeänderte Harmonien unterstützt, vorzutragen, und ihn durch mehrere ihm untergeordnete, aber genau damit zusammenhangende Gedanken, so zu verändern, daß das Gehör von Anfang bis zum Ende beständig gereizt wird.«⁷

Heinrich Christoph Koch knüpft im Artikel *Einheit* seines 1802 erschienenen Musiklexikons zunächst an Sulzer an, um dann aber im Gegensatz zu ihm gerade die Musik als besonders der Einheit bedürftig darzustellen – bezeichnenderweise genau in dem musikgeschichtlichen Augenblick, in dem die Instrumentalmusik sich gegenüber der vokalen als die ästhetisch höherrangige zu etablieren beginnt:

»Die strengste Befolgung der Regeln der Einheit scheint in den Produkten der Tonkunst, und vorzüglich bey der Instrumentalmusik, um so nothwendiger zu sein, als in den übrigen schönen Künsten, weil die Musik weniger als die übrigen schönen Künste auf die Vorstellungskraft, sondern einzig und allein auf das Empfindungsvermögen wirkt, und weil die höhern Seelenkräfte bey jedem Mißgriffe dem Ganzen nicht so leicht zu Hülfe kommen können, wie in den Werken der übrigen Künste.«⁸

Daß es sinnvoll und fruchtbar sein kann, auch schon Musik des 16. Jahrhunderts unter beiden Gesichtspunkten zu betrachten, nämlich neben musikalischer *varietas* auch die Virulenz von Phänomenen eines in der Theorie nicht formulierten, gegenläufigen »*unitas*-Prinzips« aufzuweisen,⁹ ohne der Musik damit eine anachronistische Ästhetik überzustülpen: dies muß der hier unternommene Versuch selbst erweisen. Beim Madrigal freilich scheint dies besonders problematisch, gesellt sich doch hier zum *varietas*-Postulat im Laufe des 16. Jahrhunderts immer stärker und mehr als in jeder anderen Gattung die

⁷ Bd. II, Leipzig 1774, S. 742.

⁸ H. Chr. Koch, *Musikalisches Lexikon*, Offenbach 1802, Sp. 518 f.; vgl. auch den Art. *Ausführung* (Sp. 187-193). Kochs Betonung der »Einheit« richtet sich insgesamt weniger gegen die Mannigfaltigkeit als solche als gegen die Ästhetik des Charakteristischen.

⁹ Bei Tasso – darauf hat Horst Weber aufmerksam gemacht (1986, S. 17) – erscheint an einer Stelle seiner *Discorsi dell'arte poetica* (1587) kurz der Begriff *unità*, aber in recht schwacher Funktion: als etwas, das ein verwirrendes Übertreiben der *varietà* verhindern kann (Torquato Tasso, *Opere*, Bd. 1, hg. von B. T. Sozzi, Turin 1964, S. 674 f.).

Forderung nach intensiver und detaillierter Textvertonung. Je mehr die Musik auf den Text eingeht, desto weniger kann sie, so scheint es, sich noch um eigenständige, innermusikalische Kohärenz kümmern, womöglich gar eine Form bilden, die auch unabhängig vom Text plausibel, tragfähig und geschlossen wirkt. Schon wegen dieses engen Wort-Ton-Verhältnisses ließen sich Phänomene wie das Parodieprinzip und die Cantus-firmus-Technik, die etwa in der Messe musikalischen Zusammenhalt erzeugten, nicht einfach auf das Madrigal übertragen.

Blieb dem Madrigalkomponisten also nur übrig, sklavisch am Text entlangzukomponieren, spielte ein musikalisches 'Formdenken' hier gar keine Rolle? Eine solche Einschätzung spricht beispielsweise aus dem jüngst erschienenen MGG-Artikel *Form* von Clemens Kühn:

»Daß Form in den historischen Quellen überhaupt als kompositorischer Gegenstand abgehandelt wird, geschieht erst seit dem 18. Jahrhundert: weil sich in früherer Musik Form gar nicht als substantielles Problem stellte, und weil sie wesentlich zu instrumentaler Musik gehört. In den bedeutenden vokalen Gattungen der Renaissance [...] trägt ein Text die Musik. Von ihm her sind die musikalischen Phrasen (*soggetti*) erfunden, seine Gliederung bestimmt die musikalische Gliederung. Solange also Musik Textvertonung ist, hat sie daran formalen Halt. Anfang, Verlauf, Ende sind durch Beginn, Fortgang und Schluß des Textes definiert. Die Musik folgt ihm in seinem Sinngehalt, Ausdruck, Affekt.«¹⁰

Diesen Bemerkungen wird man zustimmen, solange sie nur den Anspruch erheben, den Normalfall zu beschreiben. Besonders interessant aber wird es dann, wenn ein Komponist sich mit solchem Textvortrag in Tönen nicht zufrieden gibt, sondern der Musik – in welchem Ausmaß auch immer – eine eigenständigere Rolle zuweist. Dies kann sich ganz verschieden artikulieren: Die Musik kann sich von ihrer engen Bindung an den Text ein Stück weit lösen und sich ihm gegenüber entweder nur distanzierter verhalten oder wiederum in einer bestimmten Weise interpretierend auf ihn einwirken. Genausogut aber kann sie auch den Text besonders 'ernstnehmen' und aus seiner Gestalt oder seiner Aussage musikalische Phänomene ableiten, die dann für sich genommen formale Einheit und Geschlossenheit erzeugen. Gerade die gattungstypische enge Wort-Ton-Beziehung macht diejenigen Fälle, in denen die Musik gleichsam ihre eigenen Rechte einfordert, im Madrigal so spannend. Zwar hat das italienische Madrigal des 16. Jahrhunderts keine »Form« im Sinne dessen, was die Disziplin »Formenlehre« darunter versteht (und ist vielleicht eher ein Prinzip oder ein Stil als eine Form). Bei einer ganzen Reihe

¹⁰ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel etc. und Stuttgart-Weimar 1995, Sp. 608 f.

bedeutender Komponisten aber läßt sich in ihren Madrigalen ein spezifisch musikalisches Formdenken sehr wohl beobachten, in verschiedensten Ausprägungen und mit Phänomenen, die irgendwo auf einer breiten Skala zwischen vollständiger Unterordnung der Musik unter den Text und rein musikalisch konzipierter Form angesiedelt sind.

Daß sich nichts davon in der zeitgenössischen Theorie niedergeschlagen hat, liegt nicht nur daran, daß sich die Theoretiker stets stärker als die Komponisten der rhetorischen Tradition und damit auch der *varietas* verpflichtet zeigten. Es hängt auch damit zusammen, daß die genannten Arten der Textvertonung nicht (oder nur sehr schwer) generalisierbar sind, sich nicht in Vorschriften fassen lassen und insofern auch nicht lehrbar sind im Sinne dessen, wie Kompositionslehre sich im 16. Jahrhundert schriftlich artikuliert. Vielmehr entzündeten sich solche Phänomene erst am konkreten Umgang mit einem ganz individuellen Text und stellen sich als Problem in jedem Madrigal immer wieder neu und verschieden. 'Lehrbar' war solches wohl überhaupt nur in Gestalt einer persönlichen Unterweisung des Kompositionsschülers, jeweils bezogen auf einzelne poetische Texte.

Mit Claudio Monteverdi hätte man sich – um zur Idee des imaginären Zeitsprungs zurückzukehren – gewiß ohne Verständigungsschwierigkeiten über Kohärenz und Einheit stiftende musikalische Techniken im Madrigal unterhalten können. Sicherlich hätte er die formbildende Rolle der Wiederholung erwähnt, hätte vielleicht von so etwas wie Reprisen- und Ritornellformen geredet, von Ostinato- und Baßvariationstechniken, von der Bildung größerer zusammenhängender Abschnitte durch gleichzeitiges Durchführen mehrerer Verse und Soggetti, vielleicht auch von motivischer Entwicklung und Ableitung (auf die sein Lehrer Ingegneri so großen Wert legte), und vielleicht hätte er besonders betont, daß die musikalische Form zwar ihren eigenen Zusammenhalt haben müsse, gerade damit aber immer die Aussage des Textes unterstützen solle.

In nur vordergründigem Widerspruch zu seinen eigenen, schriftlich überlieferten Äußerungen, die stets die Herrschaft des Textes über die Musik hervorheben, achtete Monteverdi in seinen Madrigalen wie wohl kein anderer Komponist seiner Generation darauf, daß die intensive Textausdeutung immer ihren Rückhalt in einer musikalischen Form hat, die für sich genommen schon mehr oder weniger konsistent, wenn nicht ausgesprochen geschlossen, wirkt. Damit steht er in seiner Zeit weder völlig allein, noch tritt dieses Phänomen in seinem Werk voraussetzungslos auf. Vielmehr kulminieren hier Tendenzen, die die Gattungsentwicklung schon seit ihren Anfängen um 1520 kennt, die aber nur phasenweise in den Vordergrund treten – besonders deutlich dann zum erstenmal im späten Madrigalwerk von Cipriano de Rore.

Die vorliegende Studie versucht, das genannte Phänomen über einen Zeitraum von etwa einem halben Jahrhundert zu verfolgen, und beginnt mit der eigentlichen Darstellung bei Rores Spätwerk, um dort zu enden, wo das Interesse der Komponisten sich vom a-cappella-Madrigal auf das Generalbaßmadrigal verlagert: im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Zwei wichtige Madrigalpublikationen markieren die Grenzen dieses Zeitraums: Rores *Quarto libro a cinque voci* von 1557 und Monteverdis Fünftes Madrigalbuch von 1605. Die Frage, in welcher Weise das, was im a-cappella-Madrigal zu beobachten ist, im generalbaßgestützten und im konzertierenden Madrigal des 17. Jahrhunderts weiterwirkt, würde eine eigene Abhandlung erfordern und soll deshalb nur punktuell und vor allem im Schlußkapitel an wenigen Beispielen zur Sprache kommen. Die ersten beiden Kapitel wiederum haben im wesentlichen noch den Charakter einer Einführung und Hinführung, sollen Voraussetzungen klären und die Folie abgeben, vor der dann die Entwicklungen der zweiten Jahrhunderthälfte zu verstehen sind.

Jeder, der sich einmal mit dem Cinquecento-Madrigal beschäftigt hat, weiß, daß es sich dabei um eine Gattung handelt, von der niemand behaupten kann, sie vollständig zu überblicken. Am nächsten kam diesem Anspruch noch Alfred Einstein, dessen dreibändiges Opus *The Italian Madrigal* von 1949, Frucht einer lebenslangen Beschäftigung mit dem Madrigal, nicht von ungefähr bis heute die einzige Gesamtdarstellung der Gattung geblieben ist. Zwar erleichtern heute eine große Zahl neuerer Editionen wie die vielbändigen Reihen *The Sixteenth-Century Madrigal* und *Recent Researches in the Music of the Renaissance* im Vergleich zu Einsteins Zeiten den Zugang zur Musik beträchtlich, gleichzeitig wird aber durch sie nur umso deutlicher, wie unfassbar reich das ganze Repertoire ist. Grob geschätzt dürfte sich die Zahl der noch im 16. Jahrhundert gedruckten Madrigale in einer Größenordnung von 30.000 bewegen.

Nur ein Teil davon, einige tausend Madrigale, konnten im Zusammenhang mit dieser Studie durchgesehen werden. Intensiver studiert wurde dann vor allem das madrigalische Gesamtwerk derjenigen Komponisten, bei denen die interessierenden Phänomene augenscheinlich eine gewisse Rolle spielen, wobei häufig Qualitätskriterien die Auswahl beeinflussten. Einiges war auch erst noch aus Stimmendruckern zu spartieren. Nun ist es selbstverständlich problematisch, von einem 'beschränkten Horizont' auszugehen und dann noch nach angreifbaren Wertmaßstäben zu selektieren, selbst dann, wenn man annimmt, daß diejenigen Komponisten, die zu ihrer Zeit einigen Erfolg hatten, auch die für die Gattungsentwicklung wichtigeren waren. Andererseits scheint es gerade nach einer Forschungsperiode, in der vor allem von briti-

schen und amerikanischen Musikwissenschaftlern eine Vielzahl selbst weniger bekannter Madrigalkomponisten mit eigenen Monographien aufgearbeitet worden sind, auch wieder an der Zeit, wenn schon nicht eine Gesamtschau zu wagen, so doch übergreifenden Fragestellungen nachzugehen.

Auch wenn die hier gewählte Thematik im Zusammenhang noch nie bearbeitet worden ist, so wurden selbstverständlich musikalische Einheitsphänomene in der Madrigalliteratur im Zusammenhang mit einzelnen Komponisten oder Werken immer wieder zur Sprache gebracht, zumindest in denjenigen Studien, die sich nicht nur dem Aufspüren von »Madrigalisten« widmen. Sie alle aufzuzählen, würde zu weit führen. Hervorzuheben wäre nur einerseits die Monteverdi-Literatur insgesamt, und hier wiederum neben einem Aufsatz von Reinhold Hammerstein¹¹ besonders Gary Tomlinsons *Monteverdi and the End of the Renaissance* (Berkeley 1987), andererseits Konrad Küsters jüngst erschienene Studie zu Erstlingswerken von Schülern Giovanni Gabriels, die sich zwar auf die Zeit nach 1600 konzentriert, aber ein in unserem Zusammenhang virulentes, formbildendes Phänomen – das der Simultandurchführung mehrerer Verse – ins Zentrum stellt.¹²

*

Einige eher technische Bemerkungen noch vorab. Um den Text zu entlasten, werden die Titel der Madrigaldrucke in der Regel nicht vollständig und in der Originalgestalt wiedergegeben, sondern verkürzt und standardisiert. Aus einem Titel wie *Di Vicentio Ruffo IL TERZO LIBRO DE MADRIGALI A QUATRO Voci, Novamente composti e dati in luce* wird so: Vincenzo Ruffo, *Terzo libro a 4*, oder auch noch kürzer: *III a 4*. Die Jahreszahl bezieht sich, wenn nicht anders angegeben, immer auf den ersten Druck. In allen eindeutigen Fällen wird darauf verzichtet, die Nummer des Drucks im »Nuovo Vogel« (NV)¹³ und in RISM, Serie A beizufügen; Sammeldrucke und Anthologien werden aber stets mit der RISM-Nummer (Serie B, Bd. I) nachgewiesen. Um ein Überprüfen der Aussagen zu erleichtern, sind dann, wenn es Neuauflagen in Partitur gibt, diese immer auch genannt, ab dem zweitenmal mit Kürzeln. (Bei Monteverdi allerdings wird stets nur die neue, kritische Gesamtausgabe zitiert und nicht zusätzlich noch die Gesamtausgabe von Malipiero.)

¹¹ Versuch über die Form im Madrigal Monteverdis, in: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein*, hg. von Ludwig Finscher, Laaber 1986, S. 9-33 (Erstpublikation 1975 in der Festschrift Hugo Friedrich).

¹² *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650*, Laaber 1995 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 4).

¹³ E. Vogel, A. Einstein, F. Lesure, C. Sartori: *Bibliografia della musica italiana vocale profana dal 1500 al 1700*, Nuova edizione. 3 Bde., Pomezia 1977.

Die Notenbeispiele basieren, wenn nicht in einer Anmerkung die Primärquelle genannt ist, auf den einschlägigen kritischen Ausgaben, ohne daß deren Schlüsselung immer übernommen wurde. Die Notenwerte werden stets original, d. h. unverkürzt wiedergegeben, ebenso werden die originalen Mensurzeichen beibehalten. Die Fundorte der benutzten Quellendrucke sind mit den geläufigen RISM-Siglen angegeben. Sofern auf Parallelversionen eines Textes durch andere Komponisten verwiesen wird, stützt sich dies meist auf die unverzichtbaren Register des »Nuovo Vogel«, bei Anthologien auch auf den Index von Harry B. Lincoln.¹⁴

Den italienischen Texten werden dann, wenn auch auf ihren Inhalt (und nicht nur auf ihre Form) näher eingegangen wird, meist deutsche Übersetzungen beigelegt, mit einer Ausnahme sämtlich eigene Übertragungen, die keinerlei poetischen Anspruch erheben, vielmehr bestrebt sind, dem Inhalt und der Textstruktur möglichst nahe zu kommen. Um das Verständnis der italienischen Texte und ihrer Form zu erleichtern, wurde die in den Quellen meist ganz fehlende Interpunktion behutsam ergänzt und konsequent der Versbeginn mit Großbuchstaben markiert. Diakritische Zeichen wurden nur ergänzt, wenn sie – wie bei »e« und »è« – für den Sinn wesentlich sind. Innerhalb von Reimschemata italienischer Gedichte bezeichnen, wie allgemein üblich, Großbuchstaben den elfsilbigen Vers (*endecasillabo*), Kleinbuchstaben den siebensilbigen (*settenario*).

¹⁴ *The Italian Madrigal and Related Repertories. Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, New Haven-London 1988.

Phänomene musikalischer Einheit im frühen Madrigal

Das in der Einleitung schon angesprochene Prinzip der *varietas* oder *varietà* blieb im Gefolge von Tinctoris gültig für die gesamte italienische Musiktheorie des 16. Jahrhunderts.¹ Gioseffo Zarlino etwa, dessen Lehrwerke davon gänzlich durchdrungen sind, formuliert als vierte seiner sechs allgemeingültigen Kompositionsregeln: »che le Modulationi & il Concento sia variato: per cioche da altro non nasce l'Harmonia, che dalla diversità delle modulationi, & dalla diversità delle Consonanze meße insieme con varietà.«² Andererseits hat dieses Prinzip offenbar kaum die Form insgesamt im Blick, sondern Verhältnisse im eher kleinräumigen Rahmen: Melodik, Harmonik und Textur, die Einsatzabstände innerhalb eines Imitationsabschnittes, die variabel und unschematisch sein sollen. Und das aus dem *varietas*-Prinzip ableitbare, gleichermaßen von Tinctoris formulierte Redikten-Verbot bezieht sich ebenfalls nicht auf größere Distanzen, sondern richtet sich gegen die sofortige Wiederkehr einer melodischen Wendung. Vielleicht hätte Zarlino bei einer größer dimensionierten Komposition so etwas wie eine Reprisesform toleriert als eine nicht ernsthaft die *varietas* gefährdende Konzeption, sofern darunter nicht das Verhältnis der Musik zum Text leidet. (Das Postulat der Textvertonung – in Zarlinos Worten: »che l'Harmonia, che in essa si contiene, sia talmente accommodata alla Oratione: cioè alle Parole«³ – leistete der Forderung nach *varietas* im 16. Jahrhundert ja zunehmend Schützenhilfe.) Doch eine solche formale Abrundung interessierte die Musiktheorie im 16. Jahrhundert ganz offensichtlich nicht. Was zählte, war das phantasievolle Abwechseln und das Erfinden von immer Neuem.

Daß die Kompositionspraxis in dem Jahrhundert, das auf Tinctoris folgte, das Theoretiker-Prinzip in sehr unterschiedlichem Ausmaß widerspiegelt, steht auf einem andern Blatt. Zwar zielte das *varietas*-Postulat fraglos auf die Praxis, doch scheint es in der vom Humanismus geprägten Theorie zunächst einmal den Zweck gehabt zu haben, die Musik in die Kontinuität der antiken Rhetorik zu stellen, indem man ihr deren Stilregeln zugrundelegte. Die Autorität, die ein von Aristoteles ableitbares Prinzip wie die *varietas* besaß, sollte

¹ Vgl. Weber 1986.

² *Istitutioni harmoniche*, Cap. 26, Ausg. 1573 (Faksimile-Nachdruck Ridgewood 1966), S. 200.

³ Zarlino, ebd.

auch der Musik zugute kommen und sie auf eine Stufe stellen mit den aus der Antike überlieferten literarischen Kunstwerken, denen die Musik nichts schriftlich Überliefertes entgegensetzen konnte. So kann denn auch, angewandt auf die Musik selbst, die *varietas* für das 15. und 16. Jahrhundert als ein gutes Stilhöhenkriterium dienen. Wie zu allen Zeiten ist auch im 16. Jahrhundert die 'niedere' Musik, ob nun improvisiert oder im volkstümlichen Stil schriftlich fixiert, stark vom Prinzip der Wiederholung geprägt, während die ästhetisch höchstrangige Musik – zu der noch bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ohnehin nur sakrale Musik gehörte – das Moment der Wiederholung (und insbesondere der unveränderten Wiederholung) weitestgehend eliminiert. (Man vergleiche vierhundert Jahre später Arnold Schönbergs programmatische Ablehnung jeglicher Wiederholung als einer ästhetischen Trivialität.)

Was die Quantität von Wiederholungen in der Musik angeht, so liegt das italienische Madrigal in den ersten zwei Jahrzehnten seiner um 1520 beginnenden Geschichte innerhalb der Vokalgattungen etwa in der Mitte zwischen der (strophischen) französischen Chanson und der (durchkomponierten) Motette und stößt sich vor allem deutlich ab von der extrem wiederholungsreichen Frottola. Insbesondere treten beim Madrigal die mechanischen oder schematischen Wiederholungen gegenüber 'architektonischen', offenbar freiem kompositorischem Kalkül entspringenden Wiederholungen stark zurück (oder, mit der Terminologie Walter H. Rubsamens, »ökonomische« Wiederholungen gegenüber »strukturellen«⁴). Freilich ist gerade beim frühen Madrigal, ähnlich wie bei der französischen Chanson, eine Unterscheidung zwischen diesen Typen von Wiederholungen nicht immer möglich und auch nicht durchweg sinnvoll.

Als musikalische Form ist das Madrigal prinzipiell nicht-strophisch und eben schon dadurch von den älteren Gattungen Frottola und Chanson verschieden. Liegt ihm ein mehrstrophiger Text zugrunde, so erhält jede Strophe ihre eigene Musik. Die zyklische Geschlossenheit, die eine französische Chanson allein durch ihre strophige Anlage auch dann hat, wenn sie innerhalb der Strophe ganz durchkomponiert ist, fehlt dem italienischen Madrigal also von vornherein. Andererseits ist das Madrigal im ersten Vierteljahrhundert seiner Entwicklung, von Philippe Verdelot, Costanzo Festa und dem frühen Willaert bis zu Jacques Arcadelt, keineswegs prinzipiell durchkomponiert, und wenn es durchkomponiert ist, auch nicht immer auf *varietas* bedacht. Die Bandbreite reicht von schematisch anmutenden Wiederholungsmustern und quasi-

⁴ Walter H. Rubsamen, *From Frottola to Madrigal: The Changing Pattern of Secular Italian Vocal Music*, in: *Chanson & Madrigal 1480-1530. Studies in Comparison and Contrast* (Kgr.-Ber. Isham Memorial Library 1961), hg. von James Haar, Cambridge, Mass., 1964, S. 58 und Diskussion S. 82 ff.

strophigen Strukturen bis zu vollkommen frei durchkomponierten Reihungsformen, und gerade die formale Freiheit im Umgang mit einem Text scheint von Anfang an das Spezifikum des Madrigals zu sein, so sehr es immer wieder an Grundrisse und Tonfälle der Frottola, der Chanson oder der Motette anknüpft.

Schon früh kristallisieren sich dabei vier Arten der Vertonung eines Textes heraus, die einander beliebig durchdringen und Mischformen bilden können, die hier aber einmal idealtypisch samt ihren historischen Wurzeln und Textformen skizziert seien.

1.) Die Musik spiegelt das Reimschema des Gedichts durch Wiederholungen wider, bildet die Form der Textvorlage dadurch ab, daß sie reimgleiche Zeilen gleich oder sehr ähnlich vertont. (Man kann dies, wie in der einschlägigen Literatur üblich, bündig »Formalismus« nennen.) In extremer Ausprägung begegnet dieses Verfahren in der Frottola, deren offenbar aus der Improvisationspraxis stammender Wiederholungsschematismus das Bestreben erkennen läßt, mit wenig Musik möglichst viel Text zu bewältigen.⁵ So reichen in der Frottola meist drei verschiedene musikalische Zeilen aus, um ein vierzehnzeiliges Sonett zu vertonen: indem die reimgleichen Quartinen die gleiche Musik erhalten, indem innerhalb der Quartinen mit ihrer Reimfolge ABBA zumindest die Binnenverse (wenn nicht alle reimgleichen Zeilen) die gleiche Musik erhalten (was die Phrasenfolge a-b-b-c-a-b-b-c ergibt), und indem schließlich auch die Terzinen identisch und mit dem musikalischen Material der Quartinen vertont sind (etwa mit der Phrasenfolge a-b-c-a-b-c). Ein *strambotto* (dessen Reimfolge mit ABABABCC der für das Madrigal so wichtigen *ottava rima* entspricht) kann von der Frottola mit drei verschiedenen musikalischen Phrasen vorgetragen werden, in Kongruenz mit der Reimfolge, oder auch mit nur zweien in viermaligem Wechsel, wobei wie in diesem letzten Fall auch bei anderen Textgattungen selbst reimverschiedene Zeilen die gleiche Musik bekommen können, der Wiederholungsdrang also die Textform noch überwuchern kann.

Wichtiger als die Frottola, die vor allem in Mantua gepflegt wurde, war für die Entwicklung des frühen Florentiner Madrigals zweifellos die französische Chanson. Ihr Umgang mit dem Text wirkt zwar längst nicht so schematisch wie bei den Frottolisten, läßt sich aber in den meisten Fällen doch mehr oder weniger als Formalismus, als Abbildung der Reimfolge, interpretieren. Selbst Josquin Desprez, in der Formbildung wahrscheinlich der phantasievollste

⁵ Zur Frottola vgl. Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, Bd. I, S. 34-115; Claudio Gallico (Walter Rubsam), Art. »Frottola«, in: MGG², Sachteil Bd. 3 (1995), Sp. 892-907.

Komponist seiner Generation, vertonte in seiner späten Zeit etwa den *quintain*, die fünfzeilige Strophe der Reimfolge AABBA, vorwiegend mit der musikalischen Wiederholungsform a-a-b-b-c (vgl. die fünfstimmigen Chansons *Incessament livré suis*, *Plusieurs regretz*, *Douleur me bat*), alternativ mit den Formen a-a-b-c-b (*Du mien amant*) oder a-a'-b-c-d (*Plaine de dueil*),⁶ und zeigte sich auch sonst, insbesondere in den Chansons mit Kanongerst, bemüht, durch musikalische Phrasenwiederholung die Gedichtform abzubilden.⁷

2.) Die Vertonung ist nichtformalistisch und strikt durchkomponiert, das Madrigal bildet also die Reimstruktur des Gedichts eben nicht durch analoge Musik für reimgleiche Verse ab, sondern vertont jeden Vers neu. Das Vorbild dafür ist die franko-flämische (oder »niederländische«) Motette mit ihrer dem *varietas*-Ideal entsprechenden Form, die sich als Folge von Imitationsabschnitten mit stets neuem Soggetto beschreiben läßt. Bei längeren Texten wie dem Sonett übernimmt das Madrigal von der Motette auch die zweiteilige Anlage. In der französischen Chanson des frühen 16. Jahrhunderts ist eine solche wiederholungslose Reihungsform, anders als noch bei Ockeghem, selten, immerhin aber in einem so prominenten Stück wie Josquins vierstimmigem *Plus nulz regretz*⁸ zu finden (wo feine motivische Beziehungen fünf der acht Verse unabhängig von der Reimfolge miteinander verknüpfen). Josquins fünfstimmige Chanson *Je ne me puis tenir d'aimer*⁹ ist prinzipiell ebenfalls durchkomponiert, deutet aber die Textform zumindest an, indem sie zweimal reimgleiche Verse motivisch aufeinander bezieht.

3.) Die Musik des Madrigals weist eine Wiederholungsform auf, die schon im Text selbst vorgezeichnet ist und nicht nur in dessen Reimfolge – meist eine dreiteilige Repriseform A-B-A oder A-B-A'. Solche 'Repräsentexte', die am Schluß eine oder mehrere Zeilen des Anfangs wiederholen, können die Form einer einstrophigen Ballata oder eines Cinquecentomadrigals haben.

Der Ballata ist der Gedanke der Reprise prinzipiell schon dadurch eigen, daß die abschließende *volta* nach den beiden parallelen *mutazioni* ganz oder teilweise die Reime des Anfangsabschnittes, der *ripresa*, wiederaufgreift.¹⁰ (Ein

⁶ *Werken van Josquin des Prés, Wereldlijke werken I*, hg. von Albert Smijers, Amsterdam-Leipzig 1925, S. 13, 15, 45, 59 und 7.

⁷ Vgl. Howard Mayer Brown, *The Genesis of a Style: The Parisian Chanson, 1500-1530*, in: *Chanson & Madrigal*, S. 1-50, und Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Bd. II, Tutzing 1965, S. 187-238.

⁸ JosquinW, S. 74.

⁹ JosquinW, S. 78.

¹⁰ Die *ripresa* bezieht ihren Namen daher, daß sie in der Ballata nach jeder (aus *mutazioni* und *volta* bestehenden) Strophe refrainartig wiederaufgenommen wird. Die mehrstrophige Ballata spielt aber

typisches Schema für eine Cinquecento-Ballata wäre zum Beispiel aBB CdE CdE eBB). In der poetisch-musikalischen Gattung der Trecento-Ballata kehrt denn auch zur *volta* stereotyp die Musik der *ripresa* wieder, und noch im 16. Jahrhundert erklärt der Dichtungstheoretiker Minturno den Begriff »volta« (»Wendung«) aus der musikalischen Gestalt: »perciocchè torna al canto della Represa«.¹¹ Kehren in Ballata-Texten des 16. Jahrhunderts dann nicht nur Reime, sondern komplette Verse der *ripresa* in der *volta* wieder, so erscheint dies nur wie eine Zuspitzung des in der Ballata schon enthaltenen Reprisen-gedankens.

Die poetische Form des Cinquecentomadrigals, die aus einer weitgehend beliebigen Folge von Sieben- und Elfsilblern besteht (mit Paarreim am Schluß und höchstens einem isolierten Reim), ist trotz der Namensgleichheit weniger ein Abkömmling des Trecentomadrigals als der Kanzonenstrophe und vor allem der Ballata.¹² Davon zeugen nicht zuletzt die gerade im frühen 16. Jahrhundert relativ häufigen Madrigaltexte, die als Schluß einen oder mehrere Verse des Anfangs (eventuell variiert) wiederholen. Ulrich Schulz-Buschhaus hat derartige Strukturen »ballateske Ringform« genannt.¹³ Ganz ähnliche ringförmige Texte begegnen auch schon in der französischen Chanson. Ein Beispiel wiederum aus dem Werk von Josquin ist etwa der folgende, von Josquin vierstimmig vertonte Chansontext¹⁴:

Plus n'estes ma maistresse
Aultre servir me fault,
S'a vous servir je cesse,
A present je vous laisse,
Et disant ce mot vault:
Plus n'estes ma maistresse,
D'aultre servir me fault.

im Madrigal des 16. Jahrhunderts so gut wie keine Rolle, und auch bei der einstrophigen wird dort auf ein Wiederholen der *ripresa* verzichtet.

¹¹ *L'Arte poetica del Sig. Antonio Minturno*, [o. O.] 1559 (Faksimile-Nachdruck, München 1971), S. 247. Minturno beschreibt dort die Ballata als aus drei Teilen bestehend, »la prima delle quali è chiamata per nome antico Ripresa; percioche nel fine da quei che cantano, si riprende a cantare: la seconda Mutatione; percioche in lei si muta il Canto; la terza Volta; percioche torna al canto della Ripresa, alla quale ella è nel numero de' versi, e nella misura delle syllabe simile & eguale.« Und davor: »si canta nel ballo«. Zur Ballata als Dichtungsform vgl. auch W. Theodor Elwert, *Italianische Metrik*, Wiesbaden ²1984, S. 120 ff., und Don Harrán, *Verse Types in the Early Madrigal*, in: JAMS 22 (1969), S. 28-36.

¹² S. Ulrich Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg-Berlin-Zürich 1969, S. 55ff. Schulz-Buschhaus setzt diesen Zusammenhang überzeugend auch über die häufig postulierte Ableitung des Madrigals aus der Kanzonenstrophe.

¹³ Ebd. S. 54.

¹⁴ Josquin W., S. 76.

Hier wie in anderen derartigen Chansons (etwa den sechsstimmigen *Petite camusette* und *Tenez moy en vos bras*) nimmt Josquin die textliche Reprise zum Anlaß für eine musikalische Reprise, und genauso verfahren in vergleichbaren Fällen auch die frühen Madrigalkomponisten. Gegenüber einer 'formalistischen', nur durch Reimwiederkehr ausgelösten musikalischen Wiederholungsform haben solche poetisch-musikalischen Reprisenmadrigale natürlich eine viel stärkere Kohärenz, und die engere Beziehung zwischen Text und Musik machte solche Formen auch noch für Madrigalkomponisten der zweiten Jahrhunderthälfte attraktiv.

→ 4.) Die Musik eines Madrigals verknüpft unabhängig von Form und Inhalt des Textes einzelne Verse miteinander, sei es durch mehr oder weniger variierte Wiederholung ganzer Phrasen, sei es durch melodische oder rhythmische Beziehungen zwischen verschiedenen Soggetti. Wenn solche musikalischen Korrespondenzen nicht unmittelbar durch den Text motiviert erscheinen, so können sie doch auch auf den Text zurückwirken: indem sie verschiedene Textpassagen via musikalischer Analogie aufeinander beziehen, inhaltliche Textbezüge unterstreichen und womöglich den Text in einem bestimmten Sinne interpretieren. (Eine solche recht anspruchsvolle Art der Textausdeutung begegnet allerdings im wesentlichen erst beim späten Cipriano de Rore.)

Was diese Art von innermusikalischer Kohärenz angeht, konnte die französische Chanson des frühen 16. Jahrhunderts dem italienischen Madrigal kaum als Vorbild dienen, wenn dort auch vereinzelt Ansätze zu einer textunabhängigen Vereinheitlichung der Musik zu beobachten sind – etwa in Josquins meisterhaft konzentrierter, wohl erst 1520 entstandener Chanson *Mille regretz* mit ihrer stark vom fallenden phrygischen Tetrachord geprägten Motivik oder im schon erwähnten *Plus nulz regretz*.¹⁵ In der geistlichen Musik der Zeit war natürlich der Cantus firmus das zentrale Prinzip, größere Formen musikalisch zusammenzubinden. Handelte es sich dabei um einen kurzen, ständig wiederkehrenden und nicht auf eine Stimme beschränkten Cantus firmus, wie in Josquins oft imitierter Messe *La sol fa re mi*, dann verlieh er der Musik eine Qualität, die man als eine spezielle Art von »Monothematik« bezeichnen könnte. Daß für das Madrigal die Cantus-firmus-Technik nicht in Frage kam, heißt allerdings nicht, daß ihm Tendenzen zu so etwas wie Monothematik insgesamt völlig fremd gewesen wären, wenn dies auch mit dem für die Gattung charakteristischen engen Wort-Ton-Verhältnis zunächst kaum vereinbar scheint.

¹⁵ JosquinW, S. 63 und 74; vgl. Brown 1964, S. 15 f., und Christopher Reynolds, *Musical Evidence of Compositional Planning in the Renaissance: Josquin's »Plus nulz regretz«*, in: JAMS 40 (1987), S. 53-81.

Bei Philippe Verdelot, dem sicherlich wichtigsten unter den Stammvätern der Gattung, verblüfft in seinen Madrigalen immer wieder einerseits die enorme Formenvielfalt, andererseits die Perfektion, mit der hier von Anfang an die Synthese verschiedener Satztechniken und Tonfälle zu einer neuen Gattung gelingt.¹⁶ Fast das gesamte Spektrum der gerade skizzierten Arten der Textvertonung ist in Verdelots madrigalischem Œuvre schon präsent – einem Œuvre, das offenbar überwiegend (wenn nicht gänzlich) bereits im Jahrzehnt von 1520 bis 1530 entstanden ist, wenn es auch in gedruckten Quellen erst ab 1530 überliefert ist. Da Verdelots Madrigale selbst am Ende des 16. Jahrhunderts noch als in einem gewissen Sinne exemplarische Werke galten, sei ihr Vorrat an Formen, wie er jedem späteren Madrigalisten geläufig war, hier kurz anhand von Beispielen aufgefächert.

Unter den verschiedenen Textgattungen, die Verdelot vertont hat, finden sich – dies ist charakteristisch überhaupt für die Frühphase des Madrigals – neben Cinquecento-Madrigal, Ballata, Kanzone und *ottava rima* nur relativ wenige Sonette. Offenbar stellte beim Sonett die Textmenge von vierzehn Elfsilblern ein gewisses Problem dar; jedenfalls tendiert die Generation von Verdelot bei Sonettvertonungen generell zu einem den Text quasi-strophig behandelnden Formalismus. So weisen in Verdelots fünfstimmigem Madrigal *Italia, Italia ch'hai sì longamente*¹⁷ die beiden Quartinen die gleiche Musik auf, und im vierstimmigen *Quella che sospirand'ogn'hor desio*¹⁸ nähert sich Verdelot noch mehr dem Formalismus der Frottola: Er vertont nicht nur beide Quartinen gleich, sondern gibt auch den reimgleichen Binnenzeilen jeweils die gleiche Musik, so daß acht Verse mit nur drei verschiedenen musikalischen Phrasen bestritten werden. Die beiden Terzinen aber komponiert er dann durch, und insgesamt ist die Nähe zur Frottola, auf die schon Einstein hinweist,¹⁹ vielleicht doch nur eine scheinbare. Denn über dieses Wiederholungsmuster hinaus verknüpft Verdelot hier weitere (und keineswegs nur reimgleiche) Zeilen musikalisch in einer Art und Weise miteinander, die das Streben nach einer spezifisch musikalischen Kohärenz verrät und die nicht mehr

¹⁶ Vgl. vor allem Donald Lee Hersh [alias Harrán], *Philippe Verdelot and the Early Madrigal*, Ph.D. diss. Univ. of California, Berkeley 1963, und H. Colin Slim, *A Gift of Madrigals and Motets*, Bd. I: *Description and Analysis*, Chicago-London 1972, S. 161 ff.

¹⁷ RISM 1538²¹, in: Philippe Verdelot, *Madrigals for Four and Five Voices*, hg. von Jessie Ann Owens, New York-London 1989 (*Sixteenth-Century Madrigal*, Bd. 28), S. 124. Die RISM-Siglen, mit denen hier und künftig die jeweils die früheste Quelle angegeben wird, beziehen sich auf: *Répertoire International des Sources Musicales*, Serie B, Bd. I: *Recueils imprimés XVIe-XVIIe Siècles, Liste chronologique*, München 1960.

¹⁸ RISM 1530², in: VerdelotM, SCM 30, S. 43, und Wolfgang Osthoff, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance*, Tutzing 1969, Bd. II, S. 194.

¹⁹ Einstein 1949, I, S. 248.

allein durch das Ökonomieprinzip erklärbar ist. So thematisieren die erste Quartinenzeile sowie die erste und dritte Terzinenzeile jeweils das fallende Hexachord *e'-g*, die vierte Zeile arbeitet mit dessen Umkehrung, und die Schlußzeile bringt eben dieses Hexachord bogenförmig in beiden Richtungen.²⁰ Über die Hälfte des Madrigals ist so vom Hexachord als der thematischen Grundidee geprägt; das Wiederholungsschema, das die Textform abbildet, wird durchdrungen von einer starken Eigentendenz der Musik zu thematischer Einheit. Daß andererseits Verdelot ein Sonett ausnahmsweise auch ganz durchkomponiert gestalten konnte, zeigt das im selben Druck überlieferte *Trist'Amarilli mia*,²¹ wo leichte melodische oder rhythmische Beziehungen zwischen (durchweg reimverschiedenen) Versen der Musik eine wieder andere Art von Kohärenz verleihen.

Ähnlich variabel ist Verdelots Umgang mit der *ottava rima*, der poetischen Form aus acht Elfsilblern der Reimfolge ABABABCC. Seine zwei Vertonungen von *Dormend'un giorn'a Baia*, die eine vierstimmig, die andere fünfstimmig,²² spiegeln beide anfangs die Textform der Ottava dadurch wider, daß sie zum zweiten Verspaar die Musik des ersten wiederholen. Das vierstimmige Madrigal verknüpft darüber hinaus noch die Verse der zweiten Gedichthälfte durch subtilere musikalische Beziehungen miteinander. Musikalisch identisch gestaltet Verdelot die beiden ersten Verspaare auch in *Quando madonn'io vengo*,²³ dagegen komponiert er im vierstimmigen *I vaghi fiori e l'amorose fronde*²⁴ die Ottava wiederholungslos durch. Bei Madrigalen über Kanzontexte gibt Verdelot in den meisten Fällen durchaus nicht den beiden Stollen (*piedi*) die gleiche Musik – wie Jahrzehnte später etwa noch ein Palestrina –, sondern bevorzugt die durchkomponierte Form, in der dann ganz unschematisch verschiedene andere Zeilen durch musikalische Identität oder Ähnlichkeit korrespondieren können (*Ben che 'l misero cor*,²⁵ *Italia mia, benche 'l parlar*²⁶).

Wie die Kanzone behandelt Verdelot auch die altehrwürdige Ballata weniger formalistisch als mancher Nachfolger, sorgt dabei aber stets für eine wie auch immer geartete musikalische Verklammerung von Anfang und Schluß. Die von ihm gewählten Texte haben häufig keine strenge Ballata-Form,

²⁰ Vgl. Osthoff 1969, I, S. 255 f.

²¹ In Osthoff 1969, II, S. 198, und VerdelotM, SCM 30, S. 116.

²² RISM 1537¹¹ (4-st.) und *Primo libro a 5* (ca. 1535), u. a. in VerdelotM, SCM 28, S. 68 und 73.

²³ RISM 1537¹¹, in VerdelotM, SCM 30, S. 22.

²⁴ RISM 1537¹¹, in VerdelotM, SCM 28, S. 100.

²⁵ RISM 1533², in VerdelotM, SCM 28, S. 21.

²⁶ Chicago, Newberry Library, Case MS.-VM 1578. M 91 (ca. 1528); ediert in Slim 1972, II, S. 398, und *The Oxford Book of Italian Madrigals*, hg. von Alec Harman, London 1983, S. 12.

sondern eher die von Madrigalen mit einem Ballata-Grundriß ohne tatsächliche Reimwiederkehr (wofür Don Harrán den Ausdruck »ballata-madrigal« geprägt hat²⁷). Trotz der außergewöhnlich anspruchsvollen, kontrapunktisch-motettischen Textur ganz formalistisch ist die Anlage von *Madonna, il tuo bel viso*,²⁸ wo die abschließende *volta* die Musik der gesamten dreizeiligen *ripresa* (T. 1-25) wiederholt (bei einem Gedicht der Form aBB CdE CdE eFF). In *Deh perche sì veloce*²⁹ wird die musikalische Reprise erst später und schrittweise eingeführt: Der vorletzte Vers ist dem zweiten Vers musikalisch zunächst nur ähnlich gestaltet, und erst der Schlußvers wiederholt (sehr ausführlich) die Musik des *ripresa*-Schlusses (Vers 3). In beiden Madrigalen führt die mechanische Unterlegung der Musik mit einem neuen Text immer wieder zu falscher Deklamation, sogenannten Barbarismen (»e púr seté crudél...«), die in der Frühzeit der Gattung, bis hin zu Arcadelt, freilich noch allgemein toleriert werden.

Eine nicht mehr formalistische musikalische Rahmenform schließlich zeigt das Ballata-Madrigal *Amor, quanto più lieto*,³⁰ wo der elfsilbige Schlußvers in seiner ersten Hälfte die Melodik des siebensilbigen Anfangsverses paraphrasiert und so »Che quanto m'odia più d'amarla godo« in Anlehnung an »Amor quanto più lieto« vorträgt. Sollte, so fragt man sich hier, die von der Schlußzeile formulierte dialektisch-paradoxe Beziehung »Haß – Liebe«³¹ womöglich von der Musik hervorgehoben werden durch einen Verweis bei »quanto m'odia« auf das »quanto più lieto [mi stavo]« des Anfangs? Einem Cipriano de Rore müßte man dies zutrauen, für Verdelot und das frühe Madrigal generell wäre eine solche Art von musikalischer Textinterpretation allerdings äußerst ungewöhnlich.

Eine völlige Kongruenz von Textform, Inhalt und Musik begegnet in jenen Ballata-Vertonungen, in denen der Ballatertext als *volta* die *ripresa* ganz oder teilweise wiederholt. Verdelot gestaltet dies stets als musikalische Reprise, so in *Fuggi, fuggi, cor mio*³² oder in *Io son talvolta, donna, per morire*³³ (wo nur der Schlußvers der Gedichtform AbB.cdE.cdE.eaA mit dem Anfangsvers identisch ist). Gelegentlich werden auch Text und Musik der *ripresa* erst

²⁷ Don Harrán 1969, S. 34. Dieser Aufsatz gibt überhaupt den besten Überblick über die Textformen im frühen Madrigal.

²⁸ RISM 1533², in Einstein 1949, III, S. 29, und VerdelotM, SCM 29, S. 33.

²⁹ RISM 1533², in VerdelotM, SCM 28, S. 44.

³⁰ RISM 1540²⁰, in VerdelotM, SCM 28, S. 1.

³¹ »Denn je mehr sie mich haßt, desto mehr genieße ich es, sie zu lieben.«

³² RISM 1533², in VerdelotM, SCM 28, S. 87.

³³ RISM 1534¹⁶, in VerdelotM, SCM 28, S. 118.

im Anschluß an die *volta* wiederholt (als *replicazione*), in *Madonna, qual certezza*³⁴ etwa eingeleitet durch »Dunque se ciò vedete«.

Das gleiche Prinzip herrscht in denjenigen Madrigalen Verdelots, denen als Text ein ringförmiges Cinquecentomadrigal zugrundeliegt. In *Se del mio amor temete*³⁵ etwa wiederholt der in die Reimfolge aabBcCaa gefaßte Text am Schluß die Anfangsverse »Se del mio amor temete / Certo gran torto havete« in umgekehrter Reihenfolge: »Dunque gran tort'havete / Se del mio amor temete«. Bei der musikalischen Reprise fällt diese Vertauschung kaum auf, da die Soggetti beider Zeilen ohnehin eng verwandt sind. Ziemlich verschleiert ist die Textreprise in *Se l'ardor foss'eguale*³⁶, wo auf den Anfang »Se l'ardor foss'eguale / Ben posto saria amor in donna tale« nach neun Zwischenzeilen als Schluß folgt: »Se voi farete che l'amor sia eguale / Dirò ch'amor sta ben in donna tale«. Hier unterstreicht und präzisiert die Musik den gedanklichen Bezug zum Anfang, indem sie als Schluß die ersten dreizehn Takte unverändert wiederholt.

Die meisten von Verdelot vertonten madrigalischen Texte haben natürlich keine derartige Ringform. Häufig verknüpft Verdelot aber auch hier verschiedene Verse durch musikalische Analogie miteinander, und gar nicht einmal in formalistischer Manier überwiegend reimgleiche Zeilen. Ebenso wenig brauchen die Verse inhaltlich etwas miteinander zu tun zu haben. Bemerkenswert geschlossen und kohärent etwa ist die Vertonung des folgenden, für sich genommen durchaus nicht besonders 'homogenen' Textes:³⁷

Con lagrime et sospir' negando porge
Madonna i desiati basci al core,
Et perchè tropp'ardore
Dentr'al mio petto scorge
Si dona benche mesta al nostr'amore.
O grat'e dolce nodo
Ov'io sì lieto in servitu mi godo.

Hier sequenziert die Phrase zur zweiten Hälfte des ersten Verses, rhythmisch verdichtet, schon die Anfangswendung »Con lagrime et sospir'«. Die kurzen Verse 3 und 4 bilden zusammen eine verkürzte melodische Paraphrase dieser

³⁴ Newberry-Ms., in Einstein 1949, III, S. 21, und Slim 1972, II, S. 379. Vgl. hierzu Einstein 1949, I, S. 248, und Daniel Heartz, »*Les Goûts Réunis*«, or the Worlds of the Madrigal and the Chanson Confronted, in: *Chanson & Madrigal*, S. 88-138, hier: S. 123 und 253. Slim (1972, I, S. 180) deutet die Form – was genauso gut möglich ist – als freie Ballata mit zwei Paaren von *piedi* und ohne *replicazione*.

³⁵ RISM 1530², in VerdelotM, SCM 30, S. 62.

³⁶ RISM 1530², in Osthoff 1969, II, S. 190, und VerdelotM, SCM 30, S. 76.

³⁷ Newberry-Ms., in Slim 1972, II, S. 350, und VerdelotM, SCM 28, S. 36, als Intavolatur in Einstein 1949, III, S. 319.

Anfangszeile und sind – wegen deren Sequenzstruktur – einander natürlich ebenfalls ähnlich. Die Musik von Vers 2 wiederum wird notengetreu von der Schlußzeile wiederholt, ohne daß der Text dies in irgendeiner Weise nahelegen würde. Das Streben nach musikalischer Abrundung der Form setzt sich hier also unabhängig vom Text durch, möglicherweise – der liedhafte Charakter legt dies nahe – unter dem Eindruck der zeitgenössischen Pariser Chanson. Bei Claudin de Sermisy etwa haben die Chansons über vierzeilige Strophen fast stereotyp die musikalische Form a-b-c-a (meist, wenn auch nicht immer, als Reflex des Reimschemas ABBA), und noch Arcadelt bevorzugte in seinen Chansons solche Bogenformen.³⁸

Noch vielfältiger und auch feiner musikalisch vernetzt ist die Musik in *Gloriarmi poss'io, donne*,³⁹ dessen madrigalischer Text mit seiner Form aBB CDCD deeff ein wenig an eine Ballata erinnert. Verdelot greift hier den Soggetto von Vers 3 (T. 8) gegen Ende wieder auf und gestaltet daraus eine fast schon 'barocke', dreigliedrige Sequenz zu den *settenario*-Versen 8, 9 und 10:

BEISPIEL 1: Ph. Verdelot, *Gloriarmi poss'io, donne* (1533²²), Canto T. 8 und T. 37

Ch'in-vi - diar mi do - ve - te tut - te quan - te

Et co - me suol' il por - to scol - pi - to nel mio co - re Pre - go hu - mil -

- ment' a - mo - re

Darüber hinaus leitet er den vorletzten Vers musikalisch aus Vers 7 und den Schlußvers aus Vers 5 ab. Damit bündelt das letzte Drittel des Madrigals nur noch Material aus den ersten acht Versen und wirkt wie eine finale Zusammenfassung. Auch hier bildet die Musik weder die Textform ab, noch sind die musikalischen Bezüge inhaltlich motiviert, vielmehr geht es Verdelot offenkundig darum, der Musik eine aus ihr selbst entwickelte Geschlossenheit zu geben.

Die nur mit einigen Beispielen angedeuteten Phänomene spezifisch musikalischer Kohärenz bei Verdelot begegnen gleich oder ähnlich auch bei anderen

³⁸ Zu Parallelen zwischen dem frühen Madrigal und der jüngeren Pariser Chanson s. Heartz 1964.

³⁹ RISM 1533²², in Einstein 1949, III, S. 26, und VerdelotM, SCM 28, S. 91.

Meistern des frühen Madrigals. Allerdings dominiert ein gewisser Schematismus – musikalisch identische Gestaltung der Quartinen im Sonett, musikalische Korrespondenz zwischen *ripresa* und *volta* bei ballatesken Texten, zwischen den *piedi* der Kanzone und auch sonst oft zwischen reimgleichen Zeilen – gegenüber individuelleren, gleichsam ‘motivischem’ Denken entspringenden Lösungen. Eine mit Verdelot vergleichbare Vielfalt an formalen Möglichkeiten bietet dann erst wieder Jacques Arcadelts *Primo libro a 4*, das erfolgreichste und populärste Madrigalbuch des ganzen 16. Jahrhunderts.

Nur wenige der 50 wahrscheinlich authentischen Madrigale von Arcadelts Erstem Buch (das wohl erstmals 1538 gedruckt erschienen ist)⁴⁰ sind strikt durchkomponiert in dem Sinne, daß jede Zeile musikalisch ganz eigenständig gestaltet ist. Insgesamt dominieren formalistische Tendenzen, musikalische Entsprechungen also zwischen reimgleichen Versen, wobei oft nur ein oder zwei Verspaare pro Madrigal die gleiche Musik haben, der größere Teil der Musik also frei komponiert ist. So wird in *Fra più bei fiori* die Reimfolge ABCABCDD des Trecento-Madrigals zur musikalischen Form a-b-c-a-d-c-e-f, in *Ancidetemi pur* mit seiner Textform ABCDCEE wiederholt der fünfte Vers nur leicht variiert die Musik des reimgleichen dritten Verses, und in *Io dico che fra voi* weisen, ebenfalls formalistisch, einerseits die Verse 3 und 4, andererseits die Verse 5 und 8 in der Textform ABbbCDDCcEE die gleiche Musik auf.

Bei Ballata-Texten greift Arcadelt überwiegend in der *volta* auf die Musik der *ripresa* zurück (*Io mi pensai che spento*), nicht immer nach dem gleichen Schema und oft mit einer gewissen Nonchalance gegenüber der tatsächlichen Textform – etwa wenn in *Nova donna m'apparve* schon der Schluß der *mutazioni*, der viertletzte Vers in der Textform aBB.CdE.DcE.eBB, die Musik des Anfangs wiederholt, der drittletzte Vers als der eigentliche *volta*-Beginn dann nur melodisch aus der Anfangszeile abgeleitet ist und die allein reimgleichen B-Zeilen einander musikalisch gar nicht entsprechen. Die Kanzenenstrophe *Quai pomi mai, qual oro* vertont Arcadelt sogar ganz entgegen der eigentlichen Gedichtform (die aus zwei dreizeiligen *piedi* und einer fünfzeiligen *sirima* besteht: aBC.ABC.CdDEE). Als handelte es sich um eine Ballata, wiederholen die beiden Schlußverse die Musik der Verse 2 und 3 (die im Notentext durch einen Doppelstrich vom Rest geschieden sind wie eine *ripresa*). Musikalisch entsprechen einander ferner die reimgleichen Verse 6 und 7 sowie die reimverschiedenen Verse 5 und 9, gerade nicht aber die beiden *piedi*. Der seltene

⁴⁰ Der erste überlieferte Druck ist RISM 1539²², ediert in: *Jacobi Arcadelt Opera omnia*, hg. von Albert Seay (CMM 31), Bd. II, [Rom] 1970, S. 38. Zu Datierung und Echtheitsfragen s. das Vorwort von Seay.

Fall von musikalisch fast identischen *mutazioni* in einer Ballata-Vertonung wiederum begegnet im (wahrscheinlich schon um 1530 entstandenen) *Ver' infern'è 'l mio petto*. In *Quand'io pens'al martire* betont Arcadelt zunächst die latente Strophigkeit des Textes (aBbA.cDdC.eFfE), indem er den Versen 5-7 im wesentlichen die Musik der drei Anfangsverse gibt, komponiert den letzten Vierzeiler dann aber neu (dabei die drittletzte und die letzte Zeile musikalisch gleich), mit dem Resultat einer übergeordneten 'Bar-Form' A-A-B.

Formale Geschlossenheit und musikalische Kohärenz erzeugt Arcadelt nicht nur über variierte oder unveränderte Wiederholung von kompletten musikalischen Phrasen, sondern auch mit sublimeren Mitteln: durch eher unauffälliges Wiederaufgreifen einer melodischen Wendung oder Kadenzstruktur, durch freie Paraphrase der Melodik einer früheren Zeile in neuer Textur, durch rhythmische Analogien und ähnliches. Als Beispiel hierfür mag *Il bianco e dolce cigno* dienen, Arcadelts berühmteste Komposition, ein Madrigal, das schnell zum klassischen Muster der Gattung überhaupt avancierte.⁴¹

Dem Stück liegt ein in seiner Thematik nicht weniger 'klassisches', wahrscheinlich von Giovanni Guidiccioni verfaßtes Madrigal zugrunde, das für sich genommen noch keine bestimmte musikalische Form nahelegt:

Il bianco e dolce cigno	(Der weiße, sanfte Schwan
Cantando more, et io	stirbt singend, und ich
Piangendo giung'al fin del viver mio.	erreiche weinend das Ende meines Lebens.
Stran'e diversa sorte	Seltsam verschiedenes Geschick,
Ch'ei more sconsolato	daß er trostlos stirbt
Et io moro beato	und ich glücklich sterbe:
Morte che nel morire	einen Tod, der mich im Sterben
M'empie di gioia tutt'e di desire.	ganz mit Freude und Verlangen erfüllt.
Se nel morir altro dolor non sento,	Wenn ich im Sterben keinen anderen Schmerz fühle,
Di mille mort'il di sarei contento.	wünschte ich, täglich tausendmal zu sterben.)

'Formalistisch' könnte man in Arcadelts Vertonung höchstens die musikalische Parallelität der reimgleichen Verse 5 und 6 (T. 18 ff.) nennen. Sie ist jedoch auch semantisch sinnvoll, bezieht sie doch das Gegensatzpaar »trostloser« und »glücklicher« Tod direkt aufeinander. Ansonsten vertont Arcadelt gerade nicht die Textform in ihrer Reimstruktur, was schon am Anfang deutlich wird, wo die musikalischen Phrasen nicht mit den Versen korrelieren, sondern, das Enjambement aufgreifend, den Text in Einheiten von 12, 5 und 8 Silben gliedern (s. BEISPIEL 2).

⁴¹ Vgl. dazu v. a. James Haar, *Popularity in the Sixteenth-Century Madrigal: A Study of Two Instances*, in: *Studies in Musical Sources and Style. Essays in Honour of Jan LaRue*, hg. von E. K. Wolf und E. H. Roesner, Madison, Wisc. 1990, S. 191-212.

BEISPIEL 2: J. Arcadelt, *Il bianco e dolce cigno* (I a IV, 1539), Beginn

Il bian - co e dol - ce ci - gno Can - tan - do mo - re, et io Pian-gen -

Il bian - co e dol - ce ci - gno Can - tan - do mo - re, et io Pian-gen -

Il bian - co e dol - ce ci - gno Can - tan - do mo - re, et io Pian-gen -

et io Pian-gen -

do giun-g'al fin del vi-ver mi - o, et io Pian-gen - do giun-g'al fin del

do giun - g'al fin del vi-ver mi - o, et io Pian-gen - do giun - g'al fin del

do giun - g'al fin del vi-ver mi - o, et io Pian-gen - do giun - g'al fin del

do giun - g'al fin del vi-ver mi - o, et io Pian-gen - do giun - g'al fin del

vi-ver mi - o. Stra - n'e di-ver-sa sor -te, Ch'ei mo-re scon-so - la - to, Et

vi - ver mi - o. Stra - n'e di-ver-sa sor -te, Ch'ei mo - re scon-so - la - to,

vi - ver mi - o. Stra - n'e di-ver-sa sor -te, Ch'ei mo-re scon-so - la - to,

vi - ver mi - o. Stra - n'e di-ver-sa sor-te

20

io mo-ro be - a - - - - - to. Mor - te che nel mo - ri - re

et io mo-ro be - a - - - - - to. Mor - te che nel mo - ri - re

et io mo-ro, et io mo-ro be - a - - - - - to. Mor - te che nel mo - ri - re

et io mo-ro be - a - - - - - to. Mor - te che nel mo - ri - re

27

M'em-pie di gio - ia tut - t'e di de - si - re, Se nel mo-rir al - tro do - lor

M'em-pie di gio - ia tut - t'e di de - si - re, Se nel mo-rir al - tro do - lor

M'em-pie di gio - ia tut - t'e di de - si - re, Se nel mo-rir al - tro do - lor

M'em-pie di gio - ia tut - t'e di de - si - re, Se nel mo-rir al - tro do - lor

Alfred Einstein hat im Zusammenhang mit der Frage, was wohl den so durchschlagenden und lange andauernden Erfolg dieses Madrigals bewirkt hat, auf die leicht melancholisch gefärbte Harmonik und die schlichte, homophone Deklamation hingewiesen, auf die klassische Entfaltung der Qualitäten *dolcezza* und *suavità*.⁴² Dem wäre die bemerkenswerte Stringenz der musikalischen Entwicklung und die plausible, fein ausbalancierte Form hinzuzufügen. Neues wird immer behutsam, abgesichert durch Bezüge zu Bisherigem, eingeführt. Der affektive Es-Klang bei »Piangendo« (T. 6) etwa – fast die einzige Stelle, an der die Musik offen 'madrigalistisch' auf den Text eingeht – ist eingebettet in eine Melodik, die an den Anfang erinnert. Die vom deskriptiven Anfangsteil deutlich geschiedenen, reflektierenden Verse 4 ff. des Gedichtes hätte ein auf Textausdruck bedachter späterer Komponist, angeregt durch die Worte »Stran'e diversa sorte«, gewiß mit einem herben musikalischen Kontrast eingeführt und eben ganz »verschieden« vertont. Arcadelt aber gestaltet die Takte 16-23 als eine freie Variation des Anfangs, indem er, rhythmisch gestrafft und vari-

⁴² Einstein 1949, I, S. 270.

iert, die ersten drei Takte wiederholt und aus der Melodik von »Cantando more« die Melodik der parallel gesetzten Verse »Ch'ei more sconcolato« und »Et io moro beato« entwickelt.

Die stärkste Zäsur erscheint genau in der Mitte des Madrigals, in Takt 24. Sie wird aber zugleich dadurch überbrückt, daß Arcadelt die Verse 7 und 8 (T. 24-30) als Variation nun der Takte 5-10 des ersten Abschnittes gestaltet. Und auch zu »Se nel morir« greift er nochmals die Motivik von »et io Piangendo« auf. Beide Hälften des Madrigals bestehen so aus jeweils zwei motivisch parallel gestalteten Abschnitten, wobei die erste Hälfte die Melodik der Takte 1-5, die zweite die Melodik der Takte 5-10 in den Vordergrund stellt. Sieht man nicht in der Kadenz von T. 24 den wichtigsten Einschnitt, so läßt sich die Form ebensogut dreiteilig verstehen, als eine Art freier Bar-Form: Die Takte 16-34 wären dann eine große Variation der ersten 15 Takte, gefolgt von einem motivisch neuen, 12-taktigen 'Abgesang'.

Bei aller Zurückhaltung gegenüber dem affektiven Gehalt des Textes nimmt die Musik durchaus nicht nur die Syntax und (abgesehen von einigen »Barbarismen« in den Mittelstimmen) die Deklamation des Textes ernst. Gerade durch ihre dem Textdetail gegenüber indifferente Haltung, die wesentlich zur Geschlossenheit und Kohärenz der Form beiträgt, erscheint sie als Spiegel des Phänomens, daß der Text selbst – beschreibend, reflektierend und beschwörend – auch immer nur um ein Thema kreist, nämlich um den Tod.

Motettischer Satz und *varietas*-Prinzip: Willaert und seine Schule

In den 1540er Jahren beginnt mit dem Schaffen von Adrian Willaert und Cipriano de Rore eine neue Phase in der Entwicklung des italienischen Madrigals, die Züge einer Stilreform trägt. Die enge stilistische Nähe zur französischen Chanson wird aufgegeben, es werden anspruchsvollere und ernstere Texte bevorzugt und sehr viel stärker Elemente des motettischen Satzes integriert.¹ Dieser Stilwandel hängt wesentlich zusammen mit einem neuen Wort-Ton-Verhältnis, und er hat zur Folge, daß die Phänomene, die im frühen Madrigal maßgeblich musikalische Einheit stifteten, stark an Bedeutung verlieren, teilweise sogar ganz verschwinden.

Während dieser neue Stil bei Cipriano de Rore klar datierbar ist und markant mit einem Individualdruck beginnt, dem ersten fünfstimmigen Madrigalbuch von 1542, ist bei Willaert zwar anzunehmen, daß er den Stilwandel initiiert hat, mit welchen Werken aber und wann genau, bleibt offen. In Reinkultur verkörpert den neuen Stil jedenfalls seine Motetten- und Madrigalsammlung *Musica nova*, die 1559 gedruckt wurde, deren Madrigale zu einem großen Teil aber offenbar deutlich früher – wohl bereits in den frühen 1540er Jahren – entstanden sind und auch außerhalb von Willaerts Schülerkreis schon um die Jahrhundertmitte rezipiert wurden.²

Die frühen, noch vor 1540 gedruckten Madrigale Willaerts dagegen ähneln noch dem Madrigaltypus Verdelots, in dessen Madrigalbüchern sie wohl nicht zufällig auch anfangs gedruckt erscheinen.³ Auffällig ist die musikalische Geschlossenheit gerade der frühesten, in Verdelots *Secondo libro* (RISM 1534¹⁶) überlieferten Willaert-Madrigale. In *Grat'e benigna donna*⁴ schöpfen die letzten vier Zeilen (ab T. 30) im wesentlichen aus dem Motivmaterial der Verse 1, 3 und 5 des madrigalischen Elfzeilers. Die Schlußzeile »Merce degn'a chi ben servendo tace« variiert motivisch sogar nacheinander die Phrasen von drei

¹ Dazu grundlegend Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley-Los Angeles-London 1995.

² S. Armen Carapetyan, *The »Musica Nova« of Adriano Willaert*, in: *Journal of Renaissance and Baroque Music* 1 (1946/47), S. 200-221, und Helga Meier, *Zur Chronologie der »Musica Nova« Adrian Willaerts*, in: *Analecta Musicologica* 12 (1973), S. 71-96.

³ S. Helga Meier, Vorwort zu: *Adriani Willaert Opera omnia*, hg. von H. Zenck und W. Gerstenberg (CMM 3), Bd. XIV: *Madrigali e Canzoni Villanesche*, [Rom] 1977.

⁴ WillaertOp XIV, S. 13. Vgl. Reynolds 1987, S. 72 ff.

früheren Versen (T. 10, T. 38 und T. 1), ohne inhaltlich auf sie besonders bezogen zu sein. Nur die in dieser Zeit der Chanson noch vergleichbare Lockerheit des Wort-Ton-Verhältnisses, die sich hierin manifestiert, erlaubt es Willaert ohne weiteres, völlig unabhängig von der Textform und Textaussage, den Schluß derart pointiert als musikalische Zusammenfassung wie als Rückkehr zum Anfang zu gestalten.

In *Amor mi fa morire*⁵ motiviert schon die Reprisesform des Textes ein Wiederaufgreifen der Anfangstakte am Schluß; darüber hinaus verknüpft Willaert auch andere, überwiegend reimgleiche Verse vorzugsweise durch einen gleichen, aber neu ausgesetzten Soggetto. Noch ökonomischer geht er mit dem Material um in *Madonna, il bel desire*,⁶ komponiert über einen Text der Form aBa.aBcCDD.aA. Hier kehrt der Anfangssoggetto, neu rhythmisiert, zu den Versen 3, 6 und 10 wieder, und die Schlußzeile wiederholt fast genau die Musik der zweiten Zeile, so daß die Rahmenbeziehung in der Reimfolge unterstrichen wird. Aber auch die Zeilen 5 und 7 greifen den Soggetto der zweiten Zeile wieder auf, und obendrein sind die reimgleichen Zeilen 8 und 9 noch musikalisch identisch (und aus Zeile 7 entwickelt). Durch die Textaussage sind all diese Beziehungen nicht gestützt.

Auf den ersten Blick ist die Textur beider Madrigale kaum kontrapunktischer als bei Verdelot und Arcadelt. Doch die Art und Weise, wie musikalisches Material wiederholt wird, läßt erkennen, daß das thematische Geschehen durchaus nicht mehr, wie in der Pariser Chanson und im frühen Madrigal, auf die Oberstimme fixiert ist. In *Madonna il bel desire* erscheint die Canto-Melodik des Anfangs in Vers 3 (T. 10) als Mittelstimme, und die Canto-Melodik des zweiten Verses wird in Takt 15 ebenfalls als Mittelstimme wiederaufgegriffen. Umgekehrt macht in *Amor mi fa morire* die zweite Zeile das zur Oberstimme, was bei der Anfangszeile im Alt versteckt war. Im Unterschied zu den chansonhaften, oberstimmenbetonten Madrigalen eines Arcadelt, wo musikalische Korrespondenzen im wesentlichen vom melodieführenden Canto artikuliert werden, arbeitet Willaert also bereits in den frühen Madrigalen zumindest phasenweise mit einem Verband von gleichberechtigten Stimmen, in dem das Soggetto-Prinzip der franko-flämischen Motette herrscht.

In den späteren und ganz andersartigen Madrigalen der *Musica nova* nun wird das motettische Stilideal vollends zum dominierenden Satzprinzip, verbunden

⁵ WillaertOp XIV, S. 4, und Einstein 1949, III, S. 59. Vgl. Feldman 1995, S. 204 ff.

⁶ WillaertOp XIV, S. 11. Vgl. Erich Hertzmann, *Adrian Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit*, Leipzig 1931, S. 39 f.

mit einer Steigerung des ästhetischen Anspruchs, wie sie schon deutlich aus Willaerts Textwahl spricht. Es begegnen ausschließlich Sonette, mit einer Ausnahme sogar nur Petrarca-Sonette, womit das anspruchsvollste poetische Repertoire, das neben Petrarcas Kanzonen zur Verfügung stand, in Musik gesetzt ist. Damit fehlen gänzlich Ballaten oder auch ringförmige Cinquecento-Madrigale, Texte, die von sich aus schon zu einer geschlossenen musikalischen Form tendiert hätten. Die Sonett-Terzinen vertont Willaert regelmäßig als *seconda parte*, so daß die Anlage der traditionell zweiteiligen Motette entspricht, und wie in der Motette komponiert er die Teile intern strikt durch, in keinem Fall also beispielsweise die beiden Quartinen musikalisch gleich oder ähnlich, wie dies im frühen Madrigal immer wieder zu beobachten ist und auch noch bei jüngeren Meistern wie dem Ferrareser Alfonso dalla Viola.⁷

Den Vergleich mit der Motette provoziert natürlich schon Willaert selbst, wenn er – ein ganz ungewöhnlicher Fall – in seiner *Musica nova* Motetten und Madrigale in ein und demselben Druck vereinigt. Beide Gattungen solcherart nebeneinander zu stellen, heißt zunächst einmal, das Madrigal ästhetisch zu nobilitieren, es im Anspruch der traditionell höherrangigen Motette anzunähern. Das Moment der Wiederholung von Musik zu neuem Text hat hier, so ließe sich folgern, schon deswegen zu verschwinden, weil es ein Charakteristikum des niederen Stils schlechthin ist. Und tatsächlich beherzigen die Madrigale der *Musica nova* weit mehr, als es bis dahin in der weltlichen Musik üblich war, das von Tinctoris formulierte Postulat der *varietas*. Mannigfaltigkeit und permanente Abwechslung werden in den Madrigalen Willaerts und des frühen Rore zu Satzprinzipien nicht nur in der Horizontalen, in Melodiebildung und Form, sondern auch in der Vertikalen. Die einzelnen Stimmen bilden zwar meist ein dichtes Imitationsgewebe, doch wird eine exponierte Soggetogestalt fast nie von einer anderen Stimme genau übernommen, sondern sofort abgewandelt, melodisch und rhythmisch variiert. Der jeweilige Soggetto existiert gleichsam nur als ungefähre Idee, die sich vielfältig konkretisiert in einer Art ‘unscharfer’ Imitation.⁸

Nun ist ein solcher zugespitzt kontrapunktischer Satz im Madrigal um 1540 zwar neu, für sich genommen aber eher rückwärtsgewandt und etwa vom Stil eines Ockeghem gar nicht so weit entfernt. Zukunftsweisend wird der Satz durch seine neue Beziehung zum Text. Mit einer bis dahin nicht

⁷ In seinen Madrigalen über Ballata-Texte verfährt Alfonso dalla Viola übrigens weit weniger formalistisch als Einstein behauptet (1949, I, S. 302): er läßt in der Regel gerade nicht zur »volta« die Musik der »ripresa« wiederkehren, es sei denn, der Text selber ist ein echtes Reprisenmadrigal, wie bei *Ai che non fu non è*. Vgl. die beiden vierstimmigen Madrigalbücher von 1539 und 1540, hg. von J. A. Owens in SCM 5 (1990) und 6 (1991).

⁸ Vgl. etwa Feldman 1995, S. 229 ff. (zu Willaerts *Pien d'un vago pensier*).

gekannten Sensibilität und Genauigkeit trägt die Musik der Deklamation des Textes Rechnung, wie es gerade in jener Zeit (1540) im Umkreis Willaerts und Rores der venezianische Theoretiker Giovanni del Lago für die Madrigalkomposition forderte:

»Ogni volta che vorrete comporre un madrigale, o sonetto, o barzeletta, o altra canzone, prima bisogna considerare nella mente, et in quella investigando ritrovare uno aire conveniente alle parole, ut cantus consonet verbis, cioè, che convenga alla materia, perche quante volte, che i dotti compositori hanno da comporre una cantilena, sogliono prima diligentemente fra se stessi considerare a che fine, et a che proposito quella potissimamente istituiscano, et componghino, cioè quali affetti d'animo con quella cantilena muovere debbino, cioè di qual tuono si debba comporre, perché altri sono allegri, altri plausibili, altri gravi et sedati, alcuni mesti et gemibundi, di nuovo iracundi, altri impetuosi, così anchora le melodie de' canti, perche chi in un modo, et chi in un'altro commuovono, variamente sono distinte da' musici. [...]

Et avertite di non far barbarismi nel comporre le notule sopra le parole, cioè non ponete lo accento lungo sopra le sillabe brevi, over l'accento breve sopra le sillabe lunghe, quia est contra regulam artis grammatices, senza laquale niuno può esser buono musico, la quale insegna pronuntiare et scrivere drittamente. [...] Benche sono pochi compositori, che osservano li accenti grammatici nel comporre le notule sopra le parole.«⁹

Aus dem Verbot von »Barbarismen« und der Vorgabe, die Silbenlängen in der Musik genau zu respektieren, folgt für die musikalische Form eines Madrigals, zu der sich del Lago nicht äußert, wohl im wesentlichen, daß sie durchkomponiert und wiederholungslos zu sein hätte, wie man dies auch aus dem älteren *varietas*-Postulat ableiten konnte. Denn die italienischen Poesie arbeitet im Unterschied etwa zur deutschen nicht mit gleichbleibenden Versfüßen, sondern allein silbenzählend, was bedeutet, daß jeder Vers seine ganz eigene Verteilung von Betonungen und Silbendauern hat. Eine Vertonung, die das Moment korrekter Deklamation absolut setzt, wird also selbst zwei gleichlange Verse nur selten mit genau derselben Musik versehen können und in keinem Falle die Musik eines mehrzeiligen Komplexes – etwa einer ganzen Sonettquartine – zu neuem Text unverändert wiederholen können.

Del Lago fordert ferner, daß die Musik der »materia« des Textes zu entsprechen habe. Daraus scheint noch stärker zu resultieren, daß jeder Vers eine

⁹ Giovanni del Lago, *Breve Introductione di musica misurata*, Venedig 1540, Faksimile-Nachdruck Bologna 1969, S. [39] und [40] f. Geringfügig anders formuliert auch im Brief von del Lago an Fra Seraphin vom 26. Aug. 1541, ediert in: *A Correspondence of Renaissance Musicians*, hg. von Bonnie J. Blackburn u. a., Oxford 1991, S. 875. Zur musiktheoretischen Tradition, in der die beiden Bemerkungen stehen, s. Don Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought From Antiquity to the Seventeenth Century*, [Rom]–Neuhausen–Stuttgart 1986 (MSD 40), u. a. S. 364 ff.

ganz individuelle musikalische Gestalt bekommen muß (es sei denn, im Text selbst wiederholen sich Verse, was in den Sonetten von Petrarca's *Canzoniere* nicht vorkommt und eine Eigentümlichkeit eher der mittleren und niederen Stilebene ist). Doch damit hätten wir Del Lago allzu modern interpretiert. Ihm geht es, wie seine Erklärungen zeigen, offenbar noch keineswegs um das Ausdrücken verschiedener Einzelaffecte in einem Text, sondern nur um den Grundaffekt des ganzen Gedichts, und um diesen mit der Musik zu treffen, genügt es einstweilen, den angemessenen Modus oder Kirchenton (*tuono*) zu wählen und die Melodiebildung danach auszurichten.¹⁰ Über eine solch pauschale Art von affektiver Textvertonung geht Willaert allerdings in seinen Madrigalen schon unverkennbar hinaus. Er drückt tatsächlich mit der Musik den Inhalt des Textes in einer spezifischeren Weise aus und vertont nicht mehr nur um der *varietas* willen jedes Textglied ganz individuell.

Diesen individuellen musikalischen Textausdruck hat dann offenkundig der Willaert-Schüler Nicola Vicentino im Blick, wenn er 1555 – nun vor dem Hintergrund von Willaerts und Rores madrigalischem Werk der 1540er Jahre – der Vokalmusik die Aufgabe zuweist, Gedanken, Leidenschaften sowie deren Wirkungen auszudrücken und sich dabei eng an den Ablauf des Textes zu halten:

»perche la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere il concetto et le passioni et gli effetti di quelle con l'armonia; et se le parole parleranno di modestia, nella compositione si procederà modestamente, et non infuriato; et d'allegrezza, non si facci la musica mesta, e si de mestitia, non si componga allegra; et quando saranno d'asprezza, non si farà dolce; et quando soave, non s'accompagni in altro modo, perche parleranno difforni dal suo concetto [...].«¹¹

Die neuartige deklamatorische und expressive Qualität von Willaerts Madrigalen der *Musica nova* kann und braucht hier nicht näher beschrieben zu werden.¹² Entscheidend ist in unserem Kontext, daß gegenüber dem älteren, chansonhaften Madrigal (das von anderen Meistern in den 1540er Jahren

¹⁰ Vgl. Walther Dürr, *Sprache und Musik. Geschichte – Gattungen – Analysemodelle*, Kassel etc. 1994, S. 60 f., und Feldman 1995, S. 162 ff.

¹¹ Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555. Faks.-Neudr. hg. von Edward E. Lowinsky, Kassel etc. 1959, S. 86. Vgl. Don Harrán 1986, S. 176 f. Vicentino fordert die Sänger auch dazu auf, den Textausdruck durch Variation der Lautstärke und des Tempos innerhalb des Stücks zu verstärken (S. 94), was ebenfalls zeigt, daß er nicht nur einen Grundaffekt meint.

¹² S. dazu Hertzmann 1931; Einstein 1949, I, S. 319 ff.; Walter Gerstenberg, Vorwort zu WillaertOp XIII: *Musica Nova, 1559: Madrigalia* (1966); Howard Mayer Brown, *Words and Music: Willaert, the Chanson and the Madrigal about 1540*, in: *Florence and Venice: Comparisons and Relations*, Bd. II: Cinquecento, hg. von Christine Smith, Florenz 1980, S. 217-266; Jerome Roche, *The Madrigal*, Oxford-New York ²1990, S. 25 ff.; Feldman 1995, S. 197-259.

weiter gepflegt wurde), das Moment der musikalischen Einheit durch Wiederholung, Analogie und Entsprechung auf ein Minimum reduziert ist, selbst dann, wenn die Textvorlage einen gewissen Anlaß böte. Ansätze dazu, die sich vereinzelt bei Willaert noch finden, sollten darüber nicht hinwegtäuschen. So bestehen in *Onde tolse Amor*¹³ die beiden Quartinen aus drei Fragesätzen, die jeweils mit »Onde« beginnen (Verse 1, 5 und 7). Beim drittenmal immerhin (T. 47) greift die Musik, wenn auch stark verschleiert, auf den Anfang zurück: Canto und Quinto variieren die Anfangsmelodik des Canto; die folgende Schlußzeile arbeitet dann mit diesem Material weiter. Die textliche Parallelität der beiden Terzinen jedoch spiegelt die Musik der *seconda parte* nicht im geringsten wider.

Anders in *I begli occhi ond'i fui percosso*.¹⁴ Hier beginnen beide Terzinen mit den Worten »Questi son que'begli occhi« (T. 66 und 95), was die Musik eher unauffällig durch gleiche Rhythmik (bei neuer Diastematik) wiedergibt. Der Beginn der *seconda parte* scheint motivisch zudem aus dem Schluß des ersten Teils abgeleitet, wo schon die Verse 6, 7 und 8 musikalisch aufeinander bezogen sind, wenn auch nur im Canto (T. 42, 50 und 57). Im sechsstimmigen *Aspro core e selvaggio*¹⁵ schließlich ist die Musik der zweiten Zeile unverkennbar aus dem Anfangssoggetto gewonnen, trotz des schroffen affektiven Gegensatzes. Doch der Mangel an *varietas* gerade am exponierten Anfang des Madrigals hat seinen Grund. Wie der Text, zwingt auch die Musik das scheinbar Unvereinbare – ein grausames Herz in engelsgleicher, sanfter Gestalt – durch analoge Motivik zusammen: »Aspro core e selvaggio e cruda voglia / In dolce, humile, angelica figura«.

Die gewiß unter dem Eindruck Willaerts, aber wohl eher in Brescia als in Venedig entstandenen ersten beiden Madrigalbücher von Cipriano de Rore, die fünfstimmigen Drucke von 1542 und 1544,¹⁶ zeigen im wesentlichen dieselben Charakteristika wie die neuen Madrigale Willaerts, allerdings in einem Stil mit durchaus eigener Handschrift. Wie Willaert vertont Rore ausschließlich ernste und anspruchsvolle Texte: zu drei Vierteln Sonette, die meisten ebenfalls von Petrarca, daneben aber auch einen so düsteren, expressiven Text wie Tansillos *Strane ruppi, aspri monti*. Der kontrapunktisch dichte Satz der Werke orientiert sich in ähnlicher Weise am Stilideal der Motette, mit der

¹³ WillaertOp XIII, S. 36.

¹⁴ Ebd. S. 45.

¹⁵ Ebd. S. 54.

¹⁶ *Cipriani Rore Opera omnia*, hg. von Bernhard Meier (CMM 14), Bd. II: *Madrigalia 5 vocum*, [Rom]–Neuhausen–Stuttgart 1963.

typischen 'ungenauen' Imitation und einer vom Prinzip der *varietas* beherrschten melodischen Erfindung. Die Musik folgt deklamatorisch genauso skrupulös wie bei Willaert dem Sprachrhythmus, setzt aber, vor allem durch die expressivere Melodik, noch stärker den affektiven Gehalt des Textes um – wie überhaupt Rores kompositorische Mentalität von Anfang an eine extravertiertere ist.¹⁷

Die Textform und insbesondere die Reimstruktur scheint auch beim frühen Rore keine Rolle mehr zu spielen. Selbst den Ballata-Text *Cantai mentre ch'i arsi*, dessen *volta* am Schluß zum Anfangsreim zurückführt, komponiert er am Beginn seines ersten Buches ohne jede musikalische Reprisesandeutung durch. Und in der Sonettvertonung *S'io 'l dissì mai, fortuna* von 1544 beginnen zwar die Verse 1, 3, 5 und 7 sämtlich mit den Worten »S'io 'l dissì mai«, musikalisch gestaltet Rore sie aber jeweils neu und lediglich rhythmisch nicht ganz unähnlich (was sich aus der Deklamation von selbst ergibt). Ein Streben nach so etwas wie motivischer Kohärenz läßt in Ansätzen nur *Strane ruppi, aspri monti* von 1542 erkennen, wo das fallende phrygische Tetrachord Beginn und Ende des ersten Verses, die Mitte des zweiten und den dritten Vers beherrscht.

Was aber außer dem Text sorgt für Zusammenhalt und Einheit einer solchen Musik, die mit den Kategorien der Formenlehre als reine Reihungsform, als Aufeinanderfolge immer neu erfundener Imitationsabschnitte zu beschreiben wäre? Neben der einheitsstiftenden Kraft des Modus, der den gerne bogenförmig angelegten Kadenzplan reguliert,¹⁸ ist es wohl vor allem die neue Kontinuität und Stringenz des kontrapunktischen Stimmenstroms. Bei Willaert wie beim frühen Rore ist der Satz im Schnitt merklich dichter und ärmer an Zäsuren als beim vergleichsweise liedhaften, meist in klar artikulierte Phrasen gegliederten Madrigal Verdelots, Costanzo Festas oder Arcadelts. Das Verwischen der Nahtstellen wird geradewegs zum Prinzip erhoben durch die Technik, die der Willaert-Schüler Zarlino »*fuggir la cadenza*« nennt: das Umbiegen, Abschwächen und stetige Hinauszögern einer echten Kadenz durch entsprechende Stimmführung oder vorzeitiges Einsetzen einer freien Stimme mit einer neuen Phrase.¹⁹ Die einzelnen Imitationsabschnitte (*imitazioni*), aus denen sich die Musik zusammensetzt, sind in der Regel durch

¹⁷ S. vor allem Feldman 1995, S. 206-210; ferner Johannes C. Hol, *Cipriano de Rore*, in: *Festschrift Karl Nef*, [o. Hrsg.], Zürich–Leipzig 1933, S. 134-149; Einstein 1949, I, S. 384 ff.; Louis Dean Nuernberger, *The Five-Voice Madrigals of Cipriano De Rore*, Ph.D. diss. Univ. of Michigan, Ann Arbor 1963, Bd. I; Martha Feldman, *Rore's »selva selvaggia«: The Primo libro of 1542*, in: JAMS 42 (1989), S. 547-603; Roche 1990, S. 30 ff.

¹⁸ Hierzu grundlegend Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974 (rev. engl. Übers.: *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, New York 1988).

¹⁹ Zarlino 1573, S. 254. Vgl. Bernhard Meier im Vorwort zu RoreOp II, S. III.

diese Überlappungstechnik derart eng miteinander verzahnt, daß kaum je der Eindruck entstehen kann, es würden hier Abschnitte unverbunden nebeneinandergestellt. Und da die Musik in ihrer noblen Zurückhaltung einstweilen noch weit entfernt ist von jenem detailfreudigen 'Ausmalen' des Textes, das später zum Charakteristikum der Gattung wird, besteht ohnehin noch nicht die Gefahr, daß scharfe musikalische Kontraste diese Art von Kontinuität und Geschlossenheit gefährden – drastisch formuliert: daß die Musik aneinandergeklebten Bildchen gleicht.

*

Dem Einfluß von Willaerts Petrarca-Vertonungen und Rores schon bald ebenfalls zu Mustern der Gattung avancierten frühen Madrigalen konnte sich um die Jahrhundertmitte kein Madrigalkomponist völlig entziehen.²⁰ Der strikt durchkomponierte, vom Prinzip der *varietas* beherrschte motettisch-imitatorische Satz mit sorgfältiger Textdeklamation und gegenüber Arcadelt gesteigerter klanglich-gestischer Umsetzung des Textgehalts wird zur Norm und verbindet als gemeinsame Basis die Madrigalpublikationen von Willaert-Schülern wie Francesco dalla Viola, Baldissare Donato und Costanzo Porta mit denjenigen von Zeitgenossen, bei denen eine direkte Beziehung zu Willaert zumindest nicht überliefert ist, wie Jan Nasco und Vincenzo Ruffo in Verona, Francesco Portinaro in Padua oder Pietro Taglia in Mailand.²¹ Auch Philippe de Monte und Orlando di Lasso sind mit ihrem um 1550 beginnenden madrigalischen Schaffen zunächst einmal der Willaert-Nachfolge zuzurechnen, und noch in späteren Jahrzehnten, als bei seinen Zeitgenossen das Moment musikalischer Analogie für die musikalische Architektur wieder eine größere Rolle spielte, blieb Lasso im Madrigal dem alten *varietas*-Ideal treu.

Freilich folgen nicht alle in den 1550er Jahren erschienenen Madrigalpublikationen dem Willaertschen Anti-Formalismus und seinem Betonen der *varietas* durchweg so streng wie beispielsweise Costanzo Portas erste zwei Madrigalbücher von 1555 und 1559, die keinerlei musikalische Beziehungen zwischen verschiedenen Versen oder andere spezifische Einheitsmomente kennen. Die formalen Charakteristika des frühen Madrigals sind natürlich nicht auf einen Schlag in Vergessenheit geraten oder durch Willaert völlig obsolet geworden, sondern kehren von Fall zu Fall noch wieder. Francesco dalla Viola beispielsweise vertont in seinem *Primo libro di madrigali a quattro voci* von 1550²² ein Petrarca-Sonett – *Giunto m'ha amor* – beinahe forma-

²⁰ Zum engeren Komponistenkreis um Willaert s. Feldman 1995, S. 311-405.

²¹ Zu den Madrigalen von Willaerts Schülern an San Marco s. Feldman 1995, S. 311 ff.

²² Hg. von Jessie Ann Owens, New York-London 1988 (SCM 7).

listisch, so nämlich, daß die zweite Quartine eine verkürzte Variation der ersten darstellt und daß obendrein im Canto jeweils der vierte Vers weitgehend dem reimgleichen ersten Vers entspricht. Die Ballata-Texte in diesem Buch sind teils ganz durchkomponiert, teils aber auch 'formalistisch' mit einer musikalischen Reprise zur *volta* gestaltet (*Si vaga pastorella, Chi non conosce Amore*). Nicht nur die Reimgleichheit aber wird Francesco in *Temprate o donna il vostro fier'orgoglio* dazu bewogen haben, den drittletzten Vers »Lasciate dunqu'il fiero ond'io mi doglio« als Reprise des Anfangs zu gestalten, kleidet dieser Vers doch die Aufforderung des ersten Verses nur noch einmal in andere Worte.

In Vincenzo Ruffos Erstem Buch *a 5* von 1553²³ sind die meisten der 31 Madrigale in einem dem Willaertschen ähnlichen Stil ohne besondere einheitsstiftenden Merkmale durchkomponiert. Doch auch hier begegnet mit *Occhi vagh'amorosi* eine Sonettvertonung mit musikalisch fast identischen Quartinen, die man immerhin insofern nicht bloß formalistisch nennen kann, als schon im Sonett beide Quartinen (wie auch die Terzinen) parallel, nämlich mit dem Wort »occhi« beginnen. In *O desir de quest'occhi* gestaltet Ruffo die Schlüsse beider Teile gleich, ohne daß der Text, ein zehnzeiliges Madrigal, dazu Anlaß gäbe. Die Anlage ähnelt damit der »Reprise-motette«, die als Formtypus bei Mouton, Gombert und Willaert eine gewisse Rolle spielt (teils mit, teils ohne Textwiederholung).²⁴ Archaisch in seiner Textwahl wie in seinem Stil – der mit seiner neutralen Haltung in die Zeit vor Willaert zurückzufallen scheint – mutet Ruffos *Amor, io sento l'anima* an, ein Madrigal über eine schon von Verdelot vertonte, etwas abgewandelte Machiavelli-Ballata. Deren Textreprise am Schluß führt hier zu einer analogen musikalischen Wiederholungsform.²⁵ Ähnlich retrospektiv erscheint das sechsstimmige Reprisenmadrigal *Sia benedett'amore* aus Ruffos *Madrigali a sei a sette et a otto voci* von 1554²⁶, das am Schluß dem Text entsprechend zum Anfang zurückkehrt (»E lieto vo cantando a tutte l'hore: Sia benedett'amore«), aber weder den affektiven Gehalt des Gedichts musikalisch zum Ausdruck bringt noch die

²³ *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, hg. von Maureen E. Buja, New York-London 1988 (SCM 25).

²⁴ Vgl. Annegrit Laubenthal, *Choralbearbeitung und freie Motette*, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hg. von Ludwig Finscher, Laaber 1990 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 3,2), S. 325.

²⁵ Ruffo folgt hier – darauf hat Slim (1972, I, S. 210 f.) aufmerksam gemacht – Jhan Geros 1543 vertonter Textversion, die Machiavellis Ballata so umgestaltet, daß fast die ganze *volta* (und nicht nur ihr Schlußwort) den Text der *ripresa* wiederholt, was natürlich den musikalischen Rückgriff im Vergleich zu Verdelot stärker motiviert.

²⁶ Hg. von M. E. Buja, New York-London 1987 (SCM 26), S. 77.

vielfältigen internen Beziehungen im Text (dessen zweite Hälfte eine freie Variation der ersten ist).

Cipriano de Rore setzte in seinem Dritten Madrigalbuch a 5 von 1548 die dezidierte Willaert-Nachfolge fort. Dies spiegelt sich in der Wahl von Texten eines betont 'hohen Stils' – neben Petrarca's großer »Vergine«-Kanzone ausschließlich Petrarca-Sonetten – wie in der Musik, die auf Wiederholungen und Analogiebildungen fast völlig verzichtet, selbst bei einem Text wie dem Sonett *IPommi, ov'il sol uccide*, wo nicht weniger als sechs Verse mit dem Ausruf »Pommi« beginnen.²⁷ Allerdings schrieb Rore daneben auch eine Reihe ganz andersartiger Madrigale, die musikalisch weitaus geschlossener wirken und gleichsam auf einer mittleren Stilebene angesiedelt sind. (Sie erschienen zuerst verstreut gedruckt und dann gesammelt im *Primo libro a 4* von 1550). Schon durch ihre Vierstimmigkeit scheinen sie den Anspruch herunterzuschrauben; ihr Satz ist oberstimmenbetont und homophoner, hierin wieder Arcadelt näher, die Melodik wirkt ausgesprochen liedhaft und die äußeren Dimensionen sind wesentlich knapper. Verglichen mit den großen motettischen Madrigalen Willaerts und Rores wirken sie beinahe wie Chansons mit italienischem Text.

*Chi con eterna legge*²⁸ aus dem Druck RISM 1548⁷ ist ein solches vierstimmiges Madrigal, geschrieben über ein eher harmloses, anonymes Gedicht, das ganz auf den vornehmeren Elfsilbler verzichtet. Rore vertont hier die zehn *settenari* formalistisch fast wie bei einer Chanson: Bis auf das Schlußzeilenpaar bezieht er in der Reimfolge aabbaccdd alle reimgleichen Zeilen melodisch aufeinander – die beiden Anfangszeilen sogar durch gleiche, lediglich lagenverschiedene Musik –, und verzichtet zugunsten liedhafter Schlichtheit völlig darauf, den Textgehalt affektiv oder deskriptiv in der Musik umzusetzen.

*Anchor che col partire*²⁹ (RISM 1547¹⁴) mit seinem ebenfalls madrigalischen, Alfonso d'Avalos zugeschriebenen Text gibt sich nicht ganz so schlicht und geht musikalisch auch stärker auf den Text ein, ohne aber den chansonhaften Charakter ganz aufzugeben. Lewis Lockwood hat eingehend das Netz von melodischen Beziehungen zwischen den einzelnen Phrasen beschrieben³⁰ und die aus solcher Wiederkehr und Weiterentwicklung von melodischen Wendungen resultierende Homogenität der Musik semantisch gedeutet: als Korrelat der in die Abschiedsthematik des Gedichts verflochtenen Idee der be-

²²⁷ RoreOp III, S. 68.

²²⁸ RoreOp IV, S. 51.

²²⁹ RoreOp IV, S. 31, und Einstein 1949, III, S. 112.

³³⁰ *Text and Music in Rore's Madrigal »Anchor che col partire«*, in: *Musical humanism and its legacy*. IFestschrift Palisca, hg. von N. Kovaleff Baker und B. Russano Hanning, Stuyvesant 1992, S. 243-251.

der Musik semantisch gedeutet: als Korrelat der in die Abschiedsthematik des Gedichts verflochtenen Idee der beständigen Wiederkehr (»ritorno«, »gli ritorni miei«). Die musikalische Geschlossenheit des Madrigals ist in der Tat auffallend,³² freilich durchaus nicht (wie Lockwood meint) singulär in Rores Schaffen; dies wird eine Betrachtung seines Spätwerks zeigen.

Dem von Lockwood Beobachteten wären hinzuzufügen noch rhythmische Analogien (etwa zwischen den Zeilen 1 und 3) sowie die Stabilität der Großform mit ihrer kompletten Wiederholung der drei Schlußverse. Gegen Lockwoods These allerdings, daß die spezielle Homogenität des Stücks semantisch zu verstehen sei, ließe sich (ohne sie damit gänzlich widerlegen zu wollen) immerhin zweierlei anführen. Zum einen würde man erwarten, daß gerade bei den für Lockwoods Argumentation entscheidenden Wörtern »ritorno« und »ritorni« Bekanntes wiederkehrt, was aber nicht der Fall ist. Zum andern begegnet, wie bereits dargestellt, eine derartige Homogenität immer wieder schon im frühen, eng mit der französischen Chanson verwandten Madrigal der 1520er und -30er Jahre, dessen Sphäre – idealiter verkörpert durch Arcadelts *Il bianco e dolce cigno* – Rores *Anchor che col partire* gerade heraufbeschwören zu wollen scheint (so sehr sein Satz gegenüber Arcadelt rhythmisch verfeinert und kontrapunktisch stärker durchgearbeitet ist).

Gerade mit dem Blick auf Arcadelts *Il bianco e dolce cigno* aber ließe sich vermuten, daß auch im Fall von Rores *Anchor che col partire* nicht zuletzt die starke musikalische Geschlossenheit dazu beigetragen hat, daß dieses Madrigal – das im Grunde gar nicht sonderlich typisch ist für Rores Stil – ähnlich populär wurde wie Arcadelts 'Evergreen', unzählige Male von späteren Komponisten musikalisch zitiert, paraphrasiert und parodiert.³³

Von allen hier exemplarisch genannten Werken der Jahrhundertmitte kann letztlich kaum behauptet werden, daß sie an den Reformstil der 1540er Jahre anknüpften oder ihn gar weiterentwickelten, daß sie das Madrigal zu einer wieder stärkeren musikalischen Kohärenz und architektonischen Geschlossenheit hinführten, ohne dabei die jüngsten Errungenschaften intensiver Textvertonung preiszugeben. Versuche, dieses grundsätzliche Problem, das sich noch einem Monteverdi stellen sollte, zu lösen, findet man innerhalb der

³² Vgl. auch John Steele, »Good air and fine invention«: *integrità musicale nei Madrigali a 4 (1585) di Marenzio*, in: Luca Marenzio: *poetica, stile e tecnica dell'opera profana e sacra* (Kgr.-Ber. Gorizia 1979), Gorizia 1980, S. 111.

³³ S. Ernst Ferand, *Anchor che col partire: Die Schicksale eines berühmten Madrigals*, in: *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag*, hg. von Heinrich Hüsch, Regensburg 1962, S. 137-154, und Haar 1990a, S. 205 ff. (dort auch vergleichende Bemerkungen zu Arcadelts *Il bianco e dolce cigno*).

Gattungsentwicklung nach 1550 offenbar zuerst im expressiven Spätwerk von Cipriano de Rore sowie im davon beeinflussten Frühwerk des zwanzig Jahre jüngeren Giaches de Wert.

Die neue Kohärenz der Musik im Spätwerk Cipriano de Rores

Bereits Cipriano de Rores *Primo libro a 4 voci* von 1550 mit seinen eher chansonhaften Madrigalen ließ sich nicht mehr als direkte Fortsetzung des motettischen, betont ernsten und auf dem *varietas*-Prinzip gründenden Madrigalstils verstehen, den Rores fünfstimmige Madrigale der 1540er Jahre und Willaerts 'Reform-Madrigale' zeigen. Dies gilt ebenfalls – wenn auch in ganz unterschiedlicher Weise – für Rores späte Madrigale, und zwar gleichermaßen für die vierstimmigen wie die fünfstimmigen. Den Beginn dieses Spätwerks markieren das Vierte Madrigalbuch *a 5* und das Zweite Madrigalbuch *a 4*, beide 1557 gedruckt; es folgen posthum im Todesjahr 1565 der vier- und fünfstimmige Druck *Le Vive fiamme de' vaghi e dilettevoli Madrigali* (RISM 1565¹⁸) und 1566 das Fünfte Madrigalbuch *a 5* (RISM 1566¹⁷) sowie eine ganze Reihe auch später noch in Anthologien publizierter Einzelmadrigale.¹

Zweifellos ist der forciert expressive Stil vieler dieser Madrigale das Faszinierendste in Rores Spätwerk. Auf die Zeitgenossen müssen solche Werke, die den Textgehalt mit ganz neuer Intensität und kühnen musikalischen Mitteln wiedergeben, ebenso beeindruckend wie irritierend gewirkt haben. Monteverdi sah in diesen betont subjektiven Madrigalen, die die noble Zurückhaltung des klassischen Tonfalls aufgeben und eine wirkliche musikalische Rhetorik entwickeln, den Beginn der »seconda pratica«, und von der Fachwissenschaft sind sie denn auch mit Vorliebe analysiert und als die für Rores Spätstil typischen Werke dargestellt worden.² Doch sollte dabei nicht übersehen werden, daß Rores Spätwerk auch eine große Zahl ganz anderer Madrigale umfaßt: chansonhaft-schlichte, idyllisch-pittoreske und in einem eher neutralen Willaert-Ton gehaltene ernste Werke. Dies wiederum hängt damit zusammen, daß Rore in den 1550er und -60er Jahren nicht mehr auf Petrarca und den hohen poetischen Ton fixiert war, sondern nun auch viele andersartige Texte vertonte: Ariost-Stanzen, Madrigale überwiegend anonym gebliebener Dichter, darunter schlichte, teilweise ballateske Formen, sowie Gelegenheitsdichtungen. Rores Spätstil ist also keineswegs durchweg subjektiv-expressiv,

¹ Ediert sind die Madrigale von 1557 in RoreOp IV, alle späteren in RoreOp V.

² Einstein 1949, I, S. 411 ff.; Nuernberger 1963; Roche 1990, S. 31 ff.; Stefano La Via, *Cipriano de Rore as reader and as read: A literary-musical study of madrigals from Rore's later collections (1557-1566)*, Ph.D. diss. Princeton University 1991.

sondern zunächst einmal gekennzeichnet durch eine neue stilistische Vielfalt. Sowohl im 'schweren', satztechnisch gewagten, wie im 'leichteren', manchmal retrospektiven Stil jedoch macht sich in der Mehrzahl der Werke eine Tendenz zur musikalischen Einheit bemerkbar, die eine Konstante in Rores späterem Komponieren darzustellen scheint, auch wenn sie von der Forschung noch kaum recht zur Kenntnis genommen worden ist.

Kein Madrigal zeigt in Rores Spätwerk die Abkehr vom motettisch-imitatorischen Satz Willaertscher Prägung deutlicher als das fünfstimmige *Se ben il duol* von 1557, eines jener hochexpressiven Madrigale, die Giulio Cesare Monteverdi vierzig Jahre später zitieren sollte, um die Verstöße seines Bruders gegen die Kontrapunktregeln im Dienste des Wortausdrucks zu rechtfertigen.³ Die Musik ist hier ganz überwiegend homophon gehalten und folgt in ihrer prosahaften, flexiblen Rhythmik penibel der Sprachdeklamation (s. BEISPIEL 3). Mit Chansonsatz-Traditionen hat diese Art von Homophonie nichts mehr zu tun. Einstein vergleicht sie mit den Bestrebungen der Florentiner Monodisten am Ende des Jahrhunderts,⁴ La Via spricht von einem »choral-recitative style«,⁵ und zweifellos liegen hier die Wurzeln des dramatisch-deklamatorischen Stils, den Giaches de Wert ab 1581 in seinen grandiosen Tasso-Vertonungen entwickelte. Die traditionell für Kontinuität sorgenden Techniken des Verschränkens von Imitationen und des »fuggir la cadenza« fallen in einem solchen Satz natürlich weitgehend aus. Um die Musik am Auseinanderfallen in einzelne Blöcke zu hindern, greift Rore deshalb zu besonderen Mitteln.

Zugrunde liegt *Se ben il duol* eine anonyme Kanzone aus achtzeiliger *fronte* und sechszeiliger *sirima* mit dem Reimschema ABAB BAAB CDE ECD.⁶ Der Reimstruktur des Anfangs entspricht es, daß zu den Versen 3 und 4 im wesentlichen die Musik der ersten beiden Verse wiederkehrt, variiert und nicht nur rhythmisch dem neuen Text genau angepaßt. Der fünfte Vers (BEISPIEL 3b) greift die Anfangswendung *d''-a'* wieder auf und mündet bei »feroce« in die aus den Takten 2 f. und 17 f. bekannte, so auffällige Fortschreitung mit dem eckigen Quintsprung *a'-e''* im Canto, der zusammen mit dem

³ In der *Dichiaratione*, die der Ausgabe von Cl. Monteverdis *Scherzi musicali a tre voci*, Venedig 1607, vorangestellt ist (Claudio Monteverdi: *Lettere, dediche e prefazione*, ed. critica, hg. von Domenico de' Paoli, Rom 1973, S. 397).

⁴ Einstein 1949, I, S. 421. Zu Giovanni Bardi's Rore-Rezeption – Bardi nennt unter anderem *Se ben il duol* als Musterbeispiel für Textverständlichkeit – s. La Via 1991, S. 21 ff.

⁵ La Via 1991, S. 272.

⁶ La Via (1991, S. 269) redet hier (ähnlich wie schon Nuernberger 1963, I, S. 239) von einem Sonett mit »unusual rhyme scheme«, was ein Widerspruch in sich ist: Die Sonettform ist in den Quartinen absolut fix (ABBA ABBA) und nicht variierbar.

BEISPIEL 3: C. de Rore, *Se ben il duol* (IV a 5, 1557), Beginn, T. 32, T. 117

(a)

Se ben il duol che per voi, don - - na, sen - - to

Se ben il duol che per voi, don - - na, sen - - to

Se ben il duol che per voi, don - - na, sen - - to

Se ben il duol che per voi, don - - na, sen - - to

Se ben il duol che per voi, don - - na, sen - - to

(b)

Poi ne' miei dan - ni A - mor è sì fe - ro - - ce

Poi ne' miei dan - ni A - mor è sì fe - ro - ce

Poi ne' miei dan - ni A - mor è sì fe - ro - ce

Poi ne' miei dan - ni A - mor è sì fe - ro - ce

Poi ne' miei dan - ni A - mor è sì fe - ro - ce

Poi

(c)

Ce - da-no l'i - re al - - la pie - tà e gli sde - gni

Ce - - da-no l'i - - re al - la pie - tà e gli sde - gni

Ce - - da-no l'i - re al - la pie - tà e gli sde - gni

Ce - - da-no l'i - re al - la pie - tà e gli sde - gni

Ce - da - no l'i - re al - la pie - tà

aufsteigenden Baß verdeckte Parallelen produziert, was in Takt 36 die Parallelbewegung aller vier Stimmen noch betont. Die gleiche Wendung kehrt transponiert gegen Ende der *seconda parte* (T. 123) zu den Worten »e gli sdegni« noch einmal wieder (BEISPIEL 3c).

Nun wird die Quint-Oktav-Fortschreitung von der Kontrapunktlehre des 16. Jahrhunderts im mehrstimmigen Satz geduldet, wenn sie von den anderen Stimmen etwa durch Gegenbewegung versteckt wird. Hier aber hebt Rore die problematische Fortschreitung gerade hervor: durch den Quintsprung im Sopran, durch die Parallelführung aller Stimmen bei (b) und (c), und dadurch, daß er die verdeckten Parallelen ausgerechnet in den Außenstimmen bringt. Natürlich steht der kalkulierte Regelverstoß – nicht anders als fünfzig Jahre später bei Monteverdi – im Dienst des Wortausdrucks.⁷ Die herbe musikalische Wendung meißelt die emotionalen Schlüsselwörter des Textes heraus, Schmerz, Grausamkeit und Verachtung, und malt in Vers 3 (»questo m'avien«) das Schicksal als Verhängnis.

Weiteren Zusammenhang stiftet Rore in *Se ben il duol*, indem er den Baß von Vers 6 (T. 43) zur Oberstimme der nächsten Zeile macht, transponiert und variiert, und auch in der *seconda parte* zwei aufeinanderfolgende Zeilen durch ähnliche Melodik aufeinanderbezieht (vgl. T. 102 ff. mit T. 109 ff.). Und nicht zuletzt trägt auch die bekräftigende Wiederholung mehrerer Phrasen ihren Teil dazu bei, das scheinbar rhapsodisch-freie Deklamieren in eine stabile musikalische Form zu fassen.

Die gewagte Technik, ausgerechnet eine lizenziöse, die strengen Satzregeln mißachtende Wendung durch ihre bloße Wiederkehr musikalische Kohärenz stiften zu lassen, begegnet bei Rore erneut in der nicht weniger ausdrucksvollen, vierstimmigen Petrarca-Vertonung *Mia benigna fortuna* von 1557 (die Giulio Cesare Monteverdi ebenfalls zitiert). Hier bringt in den Schlußversen des ersten Teils der im strengen Satz verbotene große Sextsprung drastisch den Affektgehalt von »in doglia e'n pianto« und »odiar vita mi fanno« zum Ausdruck, und mit demselben emphatischen großen Sextsprung beginnt auch – ebenso wortgezeugt – die *seconda parte* »Crudele acerba«.

Einen ähnlich düsteren und expressiven Charakter hat im selben Buch von 1557 *O sonno, o della queta*. Dem Madrigal liegt ein Sonett von Giovanni Della

⁷ Zum »lizenziösen« Kontrapunkt in der Theorie des 16. Jahrhunderts s. Frieder Rempp, *Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino*, in: F. Alberto Gallo u. a., *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert: Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt 1989 (Geschichte der Musiktheorie, 7), S. 178-192. Zu seiner Verwendung im 17. Jahrhundert im Kontext von 'Wildheit' s. Manfred Hermann Schmid, *Kuhoktaven, Roßquinten und 'Tigerquarten': Zu einem deutschen Madrigalismus bei Heinrich Schütz*, in: *Mf* 42 (1989), S. 53-55.

Casa zugrunde, ein ausgesprochen schwerer, mit dunklen Farben malender Text.⁸ Die auffällig vielen Enjambements des Gedichts haben hier Rore veranlaßt, auch musikalisch die Versstruktur stark zu verwischen, den Text gleichsam wie Prosa zu komponieren und die Form ohne Rücksicht auf die Reimstruktur ganz aus dem Inhalt zu entwickeln. Eine wichtige Rolle spielen dabei die den Text unschematisch gliedernden »O ...«-Ausrufe:

*O sonno, o della queta, humida, ombrosa
Notte placido figlio, o de mortali
Egri conforto, oblio dolce de' mali
Sì gravi, ond'è la vita aspra e noiosa:*

*Soccorri al cor homai che langu'e posa
Non have, e queste membra stanch'e frali
Solleva. A me t'envola, o sonno, e l'ali
Tue brune sovra me distendi e posa.*

*Ov'è 'l silentio che 'l dì fugge e 'l lume,
E i lievi sogni che con non sicure
Vestigia di seguirti han per costume?*

*Lasso ch'invan ti chiamo e queste oscur'e
Gelide ombre invan lusingo: o piume
D'asprezza colme, o notti acerb'e dure.*

Das rhetorisch in sich zusammensinkende, Anfangsmotiv »O sonno« von Rores Madrigal – in dem die Ausdruckssphäre von Monteverdis *Lamento d'Arianna* vorweggenommen scheint – klingt unterschwellig bei »o de mortali« wieder an, von den drei Unterstimmen nicht eigentlich zitiert und doch angedeutet, während die Oberstimme eine an Takt 4 erinnernde Rezitationsformel darüberlegt (s. BEISPIEL 4, a und b). In wiederum neuer, affektiv gesteigerter Form bringt das in Takt 41 erklingende »o sonno« die melodisch-harmonische Konfiguration der Anfangstakte in Erinnerung (c), hervorgehoben noch durch die rhetorische Wiederholung. Und nochmals neugefaßt beherrscht das Anfangsmaterial auch den Schluß des Madrigals (d), wo Rore es zu zwei textlich wie musikalisch parallelen Phrasen (»o piume..., o notti...«) ausweitet und über einen 'verbotenen', rhetorischen Septimsprung zu einer Schlußkadenz führt, in der ein allerletztes Mal der Anfang anklingt.

Die emphatische Anfangswendung »O sonno« durchzieht die Komposition wie ein Leitmotiv, Hand in Hand mit einem Text, der ganz um den Schlaf kreist, ihn immer wieder neu umschreibt und anruft – mit Metaphern,

⁸ Vgl. die ausführlichen Analysen von La Via (1991, S. 152 ff. und S. 437 ff.), der vor allem in den vielen analogen, häufig phrygischen Kadenzwendungen ein einheitsstiftendes Moment sieht.

BEISPIEL 4: C. de Rore, *O sonno, o della queta* (II a 4, 1557), Beginn, T. 12, T. 39, T. 80

(a)

O son - - - no, o del - la que - ta

O son - - - no, o del - la que - ta

O son - no, o del - la que - ta

O son - no, o del - la que - ta

(b)

o de' mor - ta - li E - gri con - for - to, o - blio dol - ce

o de' mor - ta - li E - gri con - for - to, o - blio dol - ce

o de' mor - ta - li E - gri con - for - to, o - blio dol - ce

o de' mor - ta - li E - gri con - for - to, o - blio dol - ce

(c)

A me t'en - vo - la, o son - - - no

A me t'en - vo - la, o son - - - no,

A me t'en - vo - la, o son - no,

A me t'en - vo - la, o son - no,

(d)

o piu - me D'a - sprezz - za col - - - -

o piu - me D'a - sprezz - za col - - - me,

o piu - me D'a - sprezz - za col - me

o piu - me D'a - sprezz - za col -

86

me, o not - ti a - cer - b'e du - - re.

o not - ti a - cer - b'e du - - re.

o not - ti a - cer - b'e du - - re.

me, o not - ti a - cer - b'e du - - re.

die die Musik durch das ständig neu gefaßte 'Schlafmotiv' als Schlafmetaphern interpretiert. Die daraus resultierende musikalische Geschlossenheit wird noch verstärkt durch die (nicht im Text angelegte) musikalische Beziehung zwischen den Takten 9-11 und 37-39. Ferner gestaltet Rore den zweiten Vers der *seconda parte* (T. 61) anfangs als rhythmisch neugefaßte Variation des ersten, wodurch er nicht zuletzt die verschachtelte Syntax klärt, nämlich »E i lievi sogni« (was vollständig heißen müßte: »E ove sono i lievi sogni«) nach dem interpolierten Relativsatz unmißverständlich auf »Ov'è 'l silentio« rückbezieht.

Giaches de Wert macht in seiner Vertonung dieses Textes im ersten Madrigalbuch zu fünf Stimmen von 1558 an dieser Stelle genau dasselbe.⁹ Auch sonst läßt Werts *O sonno* erkennen, daß der damals gerade Zweiundzwanzigjährige Rores Madrigal sofort nach seiner Publikation studiert hatte. Möglicherweise war der junge Wert einige Jahre davor sogar in Ferrara Schüler von Cipriano de Rore gewesen; Rore scheint ihn jedenfalls 1553 dem Conte di Novellara für die Stelle des *maestro di cappella* empfohlen zu haben.¹⁰ In seinem *O sonno* greift Wert ähnlich wie Rore bei »o de mortali« (T. 10) das Anfangsmotiv wieder auf, einen Ton tiefer und so in einen dunkleren g-Moll-Klang getaucht. »E queste membra stanch'e frali« (T. 41) gestaltet er als Variation von »Socorr'al cor'omai che langue«, und in den letzten anderthalb Zeilen deutet er wie Rore und doch ganz anders eine Reprise an: Zu »O piume« (2da p. T. 42) erklingen die drei Anfangstakte, danach die Motivik von »Egri conforto« (T. 13), während der eigentliche Schluß neugestaltet ist, expressiv zugespitzt durch die extrem harte Doppeldissonanz im vorletzten Takt zu »dure«.

⁹ Giaches de Wert: *Collected Works* (CMM 24), Bd. I: *Madrigals* (*Madrigali a cinque voci, Libro primo, 1558*), hg. von Carol MacClintock, [Rom] 1961, S. 20.

¹⁰ S. Carol MacClintock, *Giaches de Wert (1535-1596): Life and Works*, [Rom] 1966 (MSD 17), S. 23 ff.

Rores Schüler Pietro Pontio stieß sich noch 1588 an vergleichsweise harmlosen Akzentquinten in Rores *O sonno* (bei T. 29 f.),¹¹ Wert dagegen zeigt schon hier, in seinem 1558 gedruckten Erstlingswerk, daß er das expressive Potential von Rores lizenziösem Satz sofort erfaßt hat und zugleich auch die damit verbundene Notwendigkeit, die harmonisch-melodischen Kühnheiten durch eine besonders kohärente musikalische Architektur auszubalancieren.

In *Di virtù, di costumi* aus dem *Quarto libro a cinque voci* von 1557 präsentiert sich Cipriano de Rore von einer anderen Seite. Schon dem Text, einem schwer verständlichen, anonymen Sonett, das die Qualitäten einer »donna« preist,¹² geht die forcierte Emotionalität der genannten expressiven Madrigale ab, und Rores Musik wirkt dementsprechend eher neutral und klangbetont. In manchem ähnelt sie wieder dem zeremoniell-würdevollen Madrigalstil Adrian Willaerts, allerdings nicht im Hinblick auf *varietas* der Erfindung. Das Madrigal beginnt mit einer stringenten und ökonomischen Entwicklung der Thematik, die so auch bei Rore einen Sonderfall darstellt (BEISPIEL 5).

Unverkennbar greift der zweite Soggetto (T. 7) die Wendung »di valore« des Canto auf, die ihrerseits wohl schon frei aus dem Anfang entwickelt ist, während die Unterstimmen noch leicht an den Anfang erinnern. Der Quinto von »D'honestà singular« wird, anders rhythmisiert, von der folgenden Zeile als Sopran übernommen (T. 10). In Vers 4 (T. 14) wirkt der Quartsprung-soggetto eher neu als aus Vers 1 abgeleitet, kombiniert aber ist es in Alt und Baß mit einem zweiten Motiv, das deutlich die Sopranmelodik von Takt 7 weiterentwickelt (und ab T. 16 zur führenden Stimme wird). Der Beginn der zweiten Sonettquartine wird in Takt 21 durch die zur Dreistimmigkeit reduzierte Textur deutlich markiert, gleichzeitig aber eng mit dem Vorausgehenden verzahnt, indem der Soggetto auf die Motivik der Verse 2 (Quinto) und 3 zurückgreift. Bei der vollstimmigen Wiederholung der Zeile versteckt sich diese Soggettoform im Quinto, um eine gewisse Abwechslung in der Oberstimme zu ermöglichen. Die fünfte Textzeile »Ma bell'anchor« greift aber eben diesen Soggetto im Sopran erneut auf, neu rhythmisiert und durch das tänzerisch-beschwingte Dreiermetrum des *tempus perfectum*, das die Schönheit der Angebeteten andeuten soll, im Ausdruck verwandelt.¹³

¹¹ Pietro Pontio, *Ragionamento di Musica*, Parma 1588 (Faksimile-Neudruck Kassel etc. 1959), S. 61; vgl. auch La Via 1991, S. 180 ff.

¹² S. die Deutungsversuche bei La Via 1991, S. 294 ff. Nach La Vias Meinung ist das Gedicht »perhaps the only truly 'mannerist' text set by Rore in his later years« (S. 293).

¹³ In La Vias sehr ausführlicher Analyse (1991, S. 301 ff.) vermißt man eine Darstellung dieser Satzentwicklung, während dort genannte (und semantisch gedeutete) spätere Motivbeziehungen oft nicht nachvollziehbar wirken. Vgl. auch Nuernberger 1963, I, S. 240 f.

BEISPIEL 5: C. de Rore, *Di virtù, di costumi* (IV a 5, 1557), Beginn

C Di vir - tù, di co - stu - mi, di va - lo - - - re,
A Di vir - tù, di co - stu - mi e di va - lo - re, D'ho -
Q Di vir - tù, di co - stu - mi e di va - lo - re, D'ho -
T Di vir - tù, di co - stu - mi e di va - lo - re, D'ho -
B Di vir - tù, di co - stu - - mi e di va - lo - re,

7
D'ho - ne - stà sin - gu - lar e leg - gia - dri - a Mo - strar l'o - rec - chie al cor
- ne - stà sin - gu - lar e leg - gia - dri - a Mo - strar l'o - rec - chie al
- ne - stà sin - gu - lar e leg - gia - dri - a Mo - strar l'o - rec - chie al cor
- ne - stà sin - gu - lar e leg - gia - dri - a Mo - strar l'o - rec - - chie al
Mo - strar l'o - rec - chie al cor

12
la don - na mi - a, U' den - tro la scol - pi, U'
cor la don - na mi - a, U' den - tro la scol - pi su - bi - to A - mo - re,
la don - na mi - a, U' den - tro la scol - pi su - bi - to A - mo - re, U'
cor la don - na mia - a, U' den - tro la scol - pi, den -
la don - na mi - a, U' den - tro la scol - pi

17

den-tro la scol-pi su - bi-to A - mo - re. Vid - de la non sol tal

den - tro la scol-pi su - bi-to A-mo - re.

den - tro la scol - pi su - bi-to A-mo - re. Vid - de la non sol tal per gli oc

tro la scol - pi su - bi-to A - mo - - - re.

su - bi-to A - mo - re. Vid - de la non sol tal

23

per gli oc-ch'il co - re, Vid - de la non sol tal per gli oc - ch'il co - - -

Vid - de la non sol tal, Vid - de la non sol tal per gli oc-ch'il co - re,

- ch'il co - re, Vid - de la non sol tal per gli oc-ch'il co - - re,

Vid - de la non sol tal per gli oc-ch'il co -

per gli oc - ch'il co - re, Vid - de la non sol tal per gli oc - ch'il co - re,

28

re, Ma bel - l'an - chor più ch'al - tra don - na si - a,

Ma bel - l'an - chor più ch'al - tra don - na si - a,

Ma bel - l'an - chor più ch'al - tra don - na si - a,

re, Ma bel - l'an - chor più ch'al - tra don - na si - a,

Ma bel - l'an - chor più ch'al - tra don - na si - a,

Von dieser letzten Stelle und »leggiadria« in Takt 9 abgesehen bietet der Text in den ersten 33 Takten kaum Ansatzpunkte zu affektiver oder illustrativer Vertonung. Moralische Qualitäten wie »virtù« lassen sich nun einmal in der Musik schlecht abbilden, höchstens allgemein andeuten durch einen gewissen gravitätischen Ernst, wie er aus den Anfangstakten wohl spricht. Desto leichter fällt es natürlich bei einem solchen Gedicht, die Musik ganz aus dem Material der ersten Takte zu entfalten – mit Motivbildungen, die zwar den Text sorgfältig deklamieren, aber eben nicht abbilden müssen. Semantisch verstehen ließe sich höchstens die thematische Kohärenz selbst: als Ausdruck dessen, daß all die abstrakten Qualitäten, die der Text aufzählt, sich in einer Person vereinigen, daß sie allesamt nur Anschauungsweisen ein und derselben Frau sind.

Nicht ganz so ausgeprägt zeigen auch eine Reihe anderer Madrigale des späten Rore die Tendenz, das *varietas*-Prinzip zugunsten größerer Stringenz in der Aufeinanderfolge der Soggetti oder stärkerer formaler Geschlossenheit abzuschwächen. In *Amor che t'ho fatt'io* (RISM 1565¹⁸) haben die ersten drei Verse alle den gleichen Soggetto (das am Satzanfang der Quinto exponiert), lediglich in unterschiedlicher rhythmischer Fassung. Die Textaussage legt dies hier durchaus nicht nahe: »Amor che t'ho fatt'io / Et a mia diva insieme / Che contr'ogni mia speme / Sono a torto da voi posto in oblio?«. Der motivisch neugestaltete vierte Vers erklingt im Quinto schon gleichzeitig zur letzten Darstellung der dritten Verses und schließt so bruchlos an, während die übrigen sechzig Takte dann dem üblichen Reihungsprinzip folgen.

Der Klarheit von Textstruktur und Textaussage dient es hingegen, wenn in *Se com'il biondo crin de la mia Filli* (RISM 1566¹⁷) die zur Anfangszeile parallele fünfte Zeile »Se com'il latt'e le vermiglie rose« in Takt 18 den Anfang quinttransponiert und variiert wiederaufnimmt. Die nach »Se« jeweils eingeschobenen weitläufigen Vergleiche führen in diesem Gedicht zu einer extrem verschachtelten und unübersichtlichen Syntax – erst im achten Vers wird der zweimal angefangene Konditionalsatz mit einem Verb fortgesetzt (»Si vedesser ancor«, T. 33). Dadurch, daß Rore nun an dieser Stelle ein weiteres Mal, wenn auch eher unauffällig, den Satzanfang anklingen läßt, weist er musikalisch darauf hin, welche Konstruktion hier fortgesetzt wird, und erleichtert dem Hörer das Verständnis des Textzusammenhangs. Mit dieser internen Kohärenz kontrastiert dann scharf der offene Schluß des Madrigals. Die beiden Schlußworte »diventarebbe insano« drastisch ausmalend, unterläßt die Musik – wahrhaft »wahnsinnig« geworden – das Kadenzieren zur *finalis* und bleibt im letzten Takt einfach auf der Oberquinte stehen.¹⁴ (Monteverdi hat diesen

¹⁴ Vgl. Meier 1974, S. 333.

offenen Schluß auf gleicher Tonhöhe zwanzig Jahre später nachgeahmt, im letzten Stück seines Ersten Madrigalbuches von 1587, *Arsi et alsi a mia voglia*, das mit demselben Schlußwort endet: »del tuo parlar insano«.)

In Rores ebenfalls erst posthum publiziertem Madrigal *Se qual è 'l mio dolore* (RISM 1575¹⁵) ist die Melodik des dritten Verses (T. 7) aus der bogenförmigen Anfangswendung des Alts, der in den beiden ersten Takten Sopranfunktion hat, entwickelt. Der Soggetto von Vers 7 (T. 22) greift deutlich auf die Melodik von Vers 4 (T. 12) zurück. Ganz parallel gestaltet sind schließlich die Verse 5 und 6, die allein auch textlich aufeinander bezogen sind:

BEISPIEL 6:

U - dir la pe - na ri - a Che mi tor - men - ta, ahi las - so, a tut - te l'ho - re

U - dir la pe - na ri - a Che mi tor - men - ta, ahi las - so, a tut - te l'ho - re

U - dir la pe - na ri - a Che mi tor - men - ta, ahi las - so, a tut - te l'ho - re

la pe - na ri - a Che mi tor - men - ta, ahi las - so, a tut - te l'ho - re

Mit ihrer extrem herben Harmonik stellt die zweite der beiden Phrasen die emotionale Klimax des Madrigals dar. Bei »tormenta« läßt Rore zunächst – ähnlich wie bei der beschriebenen Stelle in *Se ben il duol* – alle Stimmen irregulär aufwärtsschreiten, mit verdeckten Parallelen in Tenor und Baß, um dann, querständig und eine falsche Tritonusbeziehung in Kauf nehmend, in einen völlig 'unmöglichen' Sextakkord auf *a* zu springen, der wiederum bei »lasso« in eine ganz fremde Hexachordsphäre weitergeführt wird. In den Kategorien späterer, tonaler Harmonik: C-Dur-fis-Moll-g-Moll. Viel weiter konnte auch ein Gesualdo in seinen harmonischen Exzessen nicht gehen (und wie hier bei Rore sind auch bei ihm die harmonisch extremen Passagen immer ganz homophon gestaltet).

Daß nun »Che mi tormenta, ahi lasso« den melodischen Gestus der vorausgehenden Phrase so auffällig wiederholt, scheint unmittelbar mit den harmonischen Irregularitäten zu tun zu haben. Die jeden Modus- und Hexachordzusammenhang sprengende Kraft dieser Passage ist so stark, daß wohl nur eine offene gestische Analogie zur vorausgehenden Phrase sie einzubinden und ihre Kühnheiten aufzufangen vermag. Das per se jeden Zusammenhang auflösende Material wird gewissermaßen in vertrauter Hülle präsentiert, als

Ableitung oder Konsequenz, und so hörend mehr oder weniger toleriert. Die folgende Zeile bindet mit ihrem schon erwähnten Rückbezug zur vierten Zeile vollends diese kritische Episode in einen kohärenten Kontext ein.

Die feine Sensibilität für Kontinuität und formale Ausgewogenheit, die aus einem solchen Umgang mit einer harmonisch gewagten Stelle spricht, kennzeichnet natürlich die Größe von Cipriano de Rore und erweist ihn bei aller Progressivität und rhetorischen Ausdruckskraft in mancher Hinsicht immer noch als Vertreter einer klassischen Ästhetik. Bei einem Manieristen wie Gesualdo di Venosa wird diese Balance zwischen Inhalt und Form kaum mehr eine Rolle spielen, und selbst größere Abschnittswiederholungen können dort nicht verhindern, daß die musikalische Form – jedenfalls nach den Maßstäben eines Rore – in ihrer Konsistenz gefährdet ist und in Einzelepisoden zu zerfallen droht.

Den stilistischen Gegenpol zu affektiv-deklamatorischen Madrigalen wie *Se ben il duol* und *O sonno* markiert im Spätwerk Cipriano de Rores das 1566 im *Quinto libro a 5* publizierte *Qualhor rivolgo il basso mio pensiero*. Sein Text, ein anonymes geistliches Sonett, ist von Rore in einem fast durchweg kontrapunktischen, ausgesprochen motettischen Satz ohne kräftige Madrigalisten vertont worden, der auf den ersten Blick dem Stil von Willaerts späten Sonettmadrigalen ähnelt. Die starke formale Konsistenz läßt jedoch auch in *Qualhor rivolgo* deutlich Rores Handschrift erkennen. In der *prima parte* arbeiten die Verse 1, 4, 5 und 8 mit dem gleichen kontrapunktischen Doppelsoggetto, der jeweils der Textdeklamation angepaßt und in der Fortführung auch melodisch abgewandelt wird.¹⁵ Ein solches Verknüpfen von vier reimgleichen Versen der Sonettquartinen erinnert an den Formalismus früher Sonettvertonungen, zumal der Textinhalt hier die musikalischen Analogien keineswegs nahelegt. Die Textur aber und die Imitationsstruktur sind jeweils ganz neugefaßt und garantieren so zumindest äußerlich eine dem motettischen Satz angemessene *varietas*.

Der Beginn der *seconda parte* kontrastiert hierzu mit einer ganz homophonen Phrase, die von der folgenden Zeile nur leicht variiert wiederholt und so gewissermaßen ausbalanciert wird. Ab dem dritten Vers ist der Satz wieder ganz kontrapunktisch, wobei Rore ungewöhnlicherweise nach eben diesem dritten Vers die Verse 2 und 3 ein zweites Mal durchführt, beginnend mit einem Soggetto, der in der homophonen Fassung von Vers 2 den Baß gebildet hatte und so erst jetzt eigentlich 'thematisch' wird (T. 81). Gegen Ende dieser zweiten Durchführung wiederholt Rore sogar sechs Takte ganz unverändert

¹⁵ Vgl. Nuernberger 1963, I, S. 244.

(T. 88 ff.). Der vierte Vers der *seconda parte* greift – rhythmisch stark gespreizt – die Anfangsmelodik des zweiten auf (T. 98), wodurch musikalisch »Vater« und »Sohn« zueinander in Beziehung gesetzt werden: »D'amarte con il cor, o Padre eterno (...) E 'l tuo figlio adorar, come conviensi«. Auch die Verse 3 und 4 führt nun Rore im Verbund ein zweites Mal durch. Damit ist das herkömmliche Reihungsprinzip des motettisch-imitatorischen Satzes gleich in doppelter Hinsicht aufgegeben, einerseits durch die deutlichen motivischen Beziehungen zwischen den einzelnen Soggetti, andererseits durch die zweimalige Durchführung fast jedes Verses in der Abfolge 1–2–3–2–3–4–3–4–5–6–6. Die daraus resultierende musikalische Form ließe sich dann darstellen als $a_1-a_2-b_1-a_3-b_2-c-b_3-c-d-e-e$.

Ein geistliches Sonett liegt auch *Tra più beati e più sublimi chori* (RISM 1565¹⁸) zugrunde, und der Satz ist hier nicht nur ähnlich motettisch wie in *Qualhor rivolgo*, sondern auch vergleichbar in seiner Anlage der *prima parte*. Wieder nehmen die vier reimgleichen A-Zeilen des Sonetts – nicht ganz so offensichtlich – musikalisch aufeinander bezug, ohne daß die Textaussage dadurch verdeutlicht würde. (T. 20 wird der Anfangssoggetto in rhythmischer Verkleinerung paraphrasiert, T. 31 wird die zweite Hälfte der ersten Zeile quarttransponiert wiederholt, und die Schlußakte der *prima parte* variieren die Takte 6-8.)

Der latent formalistischen Struktur dieser beiden geistlichen Madrigale ähnelt eine andere späte Sonettvertonung Rores, das im *Quinto libro a 5* 1566 gedruckte *Mentre, lumi maggior*, ein Huldigungsmadrigal für den Herzog von Parma, Ottavio Farnese, und seine die Niederlande regierende Gemahlin Margareta, Rores Patronin ab 1559. Das im Text angesprochene Treffen beider in Brüssel 1560 lieferte den Anlaß für diese Komposition, mit der sich Rore offenbar dem Herzog vorstellte.¹⁶ Huldigungsmadrigale sind häufig in einem eher neutralen, zeremoniellen Tonfall gehalten, der dem *madrigale spirituale* nahekommt, und so überrascht es nicht, daß Rore wie in den genannten geistlichen Madrigalen auch hier beim äußerlichen Moment der Reimgleichheit ansetzt, um musikalischen Zusammenhalt zu stiften. Die homophone Eröffnungssphrase des Madrigals (BEISPIEL 7a) läßt er vom reimgleichen vierten Vers »Nova Delia et Apoll, lo splendor vostro« fast unverändert wiederholen. Im ebenfalls reimgleichen fünften Vers, der das Anfangswort wiederholt (»E mentr'il santo amor fra l'oro e l'ostro«), läßt er das musikalische Material der Verse 1 und 4 aber nur noch unterschwellig aufscheinen: Deren Cantus-Melodik wird nun quintversetzt zum Baß eines kompakt-vierstimmigen Satzes (T.

¹⁶ S. Nuernberger 1963, I, S. 28 f., und Bernhard Meier, *Staatskompositionen von Cyprian de Rore*, in: TVNM 21 (1969), S. 106 ff. Zur Form des Madrigals vgl. Nuernberger S. 244.

BEISPIEL 7: C. de Rore, *Mentre, lumi maggior* (V a 5, 1566), Beginn und T. 40

(a)

M:n - tre, lu - mi mag - gior del se - col no - stro,

M:n - tre, lu - mi mag - gior del se - col no - stro,

M:n - tre, lu - mi mag - gior del se - col no - stro,

M:n - tre, lu - mi mag - gior del se - col no - - - stro,

M:n - tre, lu - mi mag - gior del se - col no - stro,

(b)

Cui non ca - pe pen - sier nè ad - ombr'in - chio - - - - stro, nè ad - - - om -

Cui non ca - pe pen - sier nè ad - ombr'in - - - chio - - - stro,

Cui non ca - pe pensier nè ad - om - br'in - chio - - - stro, Cui non ca - pe pen -

Cui non ca - pe pen - sier nè ad - ombr'in - chio - - - - stro, Cui non ca - pe pen - sier - - - - nè ad - om -

Cui non ca - pe pen -

24). Nach den beiden folgenden, rhythmisch aufeinander bezogenen B-Zeilen greift dann auch die vierte A-Zeile des Sonetts musikalisch auf den Anfang zurück, diesmal in aufgelockertem lebhaftem Satz, wobei sie mit der rhythmisch stark diminuierten und in 'graphische' Melismen mündenden Anfangsmotivik plastisch die Freude darstellt, »die kein Gedanke erfassen und keine Tinte malen kann« (BEISPIEL 7b).

Angeichts einer solch tiefgreifenden, auch affektiven Transformation des Anfangsmaterials wäre es gewiß falsch, zu behaupten, es würde in der ersten Hälfte des Malrigals vor allem die Textform, die Reimfolge ABBA.ABBA abgebildet. Gleichwohl scheint die alte Praxis der formalistischen Sonettvertonung noch durch, aufgehoben in einem modernen, textinterpretierenden Satz.

Bei »al sonno induce« (T. 14 ff.) etwa läßt Rore die Musik in tiefster Lage geradezu einschlafen, und den Rahmen des üblichen, vor allem auf Prachtentfaltung zielenden Huldigungsmadrigals sprengt die Musik vollends in der zweiten Hälfte des Stücks, wo Rore die ob des herzoglichen Glanzes ganz ihrer Attraktivität beraubten Flußnymphen in herbster Chromatik lamentieren läßt. Seinem neuen Dienstherrn Ottavio Farnese präsentierte sich Rore mit diesem großartigen und vielschichtigen Madrigal als selbstbewußter und kühner Ausdrucksmusiker, der gleichwohl die Form zu wahren weiß, was heißt: die Gedichtstruktur und den inneren Zusammenhalt der Musik nicht aus den Augen verliert.

Mit Ausnahme der dreistimmigen Madrigale *Grave pen'in amor* und *Io dico e dissì* (RISM 1549³⁴) vertonte Cipriano de Rore erst in seiner späteren Zeit Stanzas aus Lodovico Ariostos *Orlando furioso*.¹⁷ Charakteristisch für diese Madrigale ist eine klare, durch weitreichende musikalische Entsprechungen stabilisierte musikalische Architektur, der allerdings auch formelhafte Züge eigen sind. So lassen die Ariost-Vertonungen *Alcun non può saper* und *Come la notte* (RISM 1557²³), *Era il bel viso suo* (1561¹⁵) und *Convien ch'ovunque sia* (1566¹⁷) jeweils die Musik des ersten Verspaars mehr oder weniger variiert zum zweiten oder dritten Verspaar wiederkehren und betonen damit musikalisch das Reimschema ABABABCC der Ottava. Zu den in ihrer Textausdeutung besonders progressiven Madrigalen gehören alle vier Stücke nicht. Weisen ihr zurückhaltender Tonfall und ihre Anlage zurück auf das frühe Madrigal, so läßt die streng kanonische Führung eines Stimmenpaars bei dreien dieser Madrigale sogar an noch Älteres denken, nämlich an die französische Chanson der Josquin-Zeit. Weit näher als der *Musica nova* oder Rores expressiven deklamatorischen Madrigalen stehen diese Werke denn auch Rores eigenen französischen Chansons, die stereotyp – und der Gattungstradition entsprechend – die Musik der beiden Anfangsverse zu den Versen 3 und 4 wiederholen, sofern die vertonte Chansonstrophe mit der Reimfolge ABAB beginnt.¹⁸

Fällt Rore mit seinen Ariost-Madrigalen also zurück in einen anachronistischen, der Textaussage gegenüber gleichgültigen Formalismus? Dies wohl nur auf den ersten Blick. Ein Verdelot ließ sich auch durch krasse inhaltliche Gegensätze im Text nicht daran hindern, in der *ottava rima* dem zweiten

¹⁷ S. dazu James Haar, *Rore's Settings of Ariosto*, in: *Essays in Musicology. A Tribute to Alvin Johnson*, hg. von Lewis Lockwood und Edward Roesner, American Musicological Society 1990, S. 101-125.

¹⁸ *Reiouryssons nous* (1545), *En vos adieux* (1550), *Tout ce qu'on peut* (1557), *Susann'un jour* (posth. 1570), ediert in RoreOp VIII (1977).

Verspaar die Musik des ersten zu geben. In den bereits erwähnten beiden Vertonungen von *Dormend'un giorn a Baia* macht seine Musik durchaus keinen Unterschied zwischen dem Bild des schlafenden Amor am Anfang und den eilenden Nymphen in Zeile 3 (»Corser le Nymph'a vendicar l'ardore«). In *Rores Come la notte* nun kontrastiert der dritte Vers inhaltlich ebenfalls zum ersten – erst ist von der lebendigen Flamme die Rede, dann umgekehrt vom Verlust der Sonne (als Bild für den Geliebten):

Come la notte ogni fiammella è viva	(Wie bei Nacht jede Flamme lebendig ist
E riman spenta subito ch'aggiorna,	und gelöscht wird, sobald es tagt,
Così, quando il sol mio di se mi priva,	so verlassen mich, wenn meine Sonne sich mir
Mi levan incontra il rio timor le corna. ¹⁹	entzieht, die Hörner gegen die böse Furcht.)

Dennoch ist die musikalische Identität der beiden Verspaare sinnvoll, unterstreicht sie doch den in den ersten vier Zeilen insgesamt formulierten Vergleich. Die Musik tritt mit ihrem Textbezug gewissermaßen einen Schritt zurück und haftet nicht mehr am Einzelwort. So verzichtet Rore auch bei »fiammella« auf das fast unumgängliche Melisma, das bei der Wiederholung in Zeile 3 ohnehin seinen Grund verlieren würde, und beläßt es durchweg bei einem eher distanzierten, chansonhaften Tonfall. Die Musik gibt sich archaisch, indem sie den Wortsinn ignoriert und die Reimfolge nachzeichnet, und dient mit ihrer Form doch der übergeordneten Textaussage.²⁰

Noch altertümlicher wirkt der Stil (nicht nur wegen des strengen Oktavkanons von Canto und Quinto) in *Convien ch'ovunque sia, sempre cortese*, wo ebenfalls beileibe nicht nur der Reim das auslösende Moment ist, wenn im fünften und sechsten Vers die Musik des Anfangs wiederkehrt zu »Convien ch'ovunque sia, sempre palese / Un cor villan si mostri similmente«. Hier sind die beiden Texthälften so manifest parallel gestaltet, daß sich die musikalische Form mit ihrer Identität des ersten und dritten Verspaars unmittelbar anbietet, ja geradezu vom Text gefordert wird: »si mostri similmente«. Die gleiche Form weist denn auch schon Alfonso dalla Viola gleichnamiges Madrigal von 1540 auf, die früheste gedruckte Vertonung einer Strophe des *Orlando furioso* in der Gattung überhaupt.²¹

¹⁹ *Orlando furioso*, XLV, 37 (aus Bradamantes Klage über den Verlust Ruggieros).

²⁰ Haar (1990, S. 120 f.) sieht in der Melodik einen Bezug zu einer mutmaßlichen *aria* für den improvisierten Stanzengesang, was hier nicht restlos überzeugt (anders als bei *Alcun non può saper*).

²¹ Im vierstimmigen *Secondo libro di madrigali* (Ferrara 1540), ediert in SCM 6, S. 51. Eine Liste aller Madrigale über Ariosto-Texte findet sich in: Maria Antonella Balsano und James Haar, *L'Ariosto in Musica*, in: *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, hg. von M. A. Balsano, Florenz 1981, S. 47-88.

] In *Era il bel viso suo* aber spricht umgekehrt die Textaussage eigentlich dagegen, die ersten zwei Verspaare musikalisch parallel zu gestalten, wie dies Rore auch hier tut:

] *Era il bel viso suo qual'esser suole*

(Ihr schönes Gesicht war, wie im Frühling
manchmal der Himmel zu sein pflegt,

] *Da primaver'alcuna volta il cielo,*

wenn Regen fällt und die Sonne sich

(*Quando la pioggia cadde e a un tempo il sole*

plötzlich in einen Wolkenschleier hüllt.)

(*Si sgombr'intorno al nubiloso velo.*²²

(Giaches de Wert beschränkte sich in seiner im selben Jahr 1561 erschienenen Vertonung des Textes²³ darauf, zu Vers 4 den Soggetto von Vers 2 zu variieren; den dritten Vers komponierte er völlig anders als den ersten, nämlich mit einer in Semiminimen fallenden Oktavskala, die musikalisch den Regen malt. Das will nun Rore an dieser Stelle auch, doch läßt er sich deswegen nicht von der Grundkonzeption abbringen, die Musik der beiden Anfangszeilen zu den Versen 3 und 4 zu wiederholen. So gelingt ihm das Kunststück, den Anfangsoggetto, das mit seiner Kreisbewegung das »schöne Gesicht« umreißt (BEISPIEL 8a), in Takt 10 (b) so umzuformen – und dabei die diastematische Substanz in den Unterstimmen zu bewahren –, daß das Fallen des Regens kaum weniger sinnfällig dargestellt wirkt als bei Wert.

Daß der Rest des dritten Verses und der vierte Vers dann zunächst fast unverändert die Takte 3 bis 7 wiederholen, mag man auf alte Formtraditionen zurückführen (ebenso wie in der *seconda parte*, wo der dritte Vers ebenfalls ohne inhaltlichen Grund die Musik des ersten wiederholt). Die erneute, inhaltlich nicht motivierte Wiederaufnahme des Anfangsmotivs zu »E come il rossignol« (BEISPIEL 8c) erst im Tenor, dann im Sopran, geht darüber jedoch hinaus.²⁴ Und dadurch, daß Rore hieraus wiederum den Beginn des (reimverschiedenen) vorletzten Verses ableitet (d) (vgl. besonders Alt T. 29 mit Canto T. 20), zeigt er vollends, daß es ihm keineswegs nur um ein Abbilden der Reimstruktur geht, sondern vor allem um musikalischen Zusammenhang. Die Form von *Era il bel viso suo*, die man mit a–b–a'–b–a''–c–d(aus a'')–e umschreiben könnte, ist also aus der Textaussage nicht entwickelt und so im Prinzip auch nicht an diesen einen Text gebunden. Eine in den Grundzügen gleiche, nur noch festere Form zeigt Rores 1557 erschienenes *Alcun non può saper*, wo die Motivik der ersten beiden Verse von allen drei folgenden Vers-

²² *Orlando furioso*, XI, 65; dort beschreibt der Text die unvermittelt in Tränen ausbrechende Olimpia.

²³ Im *Primo libro a 4*; WertCW XV, S. 41.

²⁴ Auch Alessandro Striggio läßt in seinem ein Jahr früher, im *Primo libro a 5* von 1560 publizierten *Era 'l bel viso suo* an dieser Stelle die Anfangsmotivik wieder anklingen, wenn auch frei variiert und so, daß der Nachtigallengesang durch ein Melisma angedeutet ist.

paaren wiederholt oder paraphrasiert wird. Hier knüpft Rore offenbar an die alte Improvisationspraxis des Stanzengesangs an, wie in anderem Zusammenhang noch zu zeigen sein wird.²⁵ Denkbar wäre immerhin, daß dieses Phänomen auch bei der Form von *Era il bel viso suo* im Hintergrund steht.

BEISPIEL 8: C. de Rore, *Era il bel viso suo* (RISM 1561¹⁵) Beginn, T. 10, T. 20, T. 29

(a)

E - ra il bel vi - so suo, qua - l'es - - - - ser suo - - - le,
 E - ra il bel vi - so suo, e - - ra il bel vi - so suo, qua - l'es - ser suo - - le,
 E - ra il bel vi - so suo, qua - l'es - ser suo - - le,
 E - ra il bel vi - so suo, qua - l'es - ser suo - le,

(b)

10
 Quan - do la pioggia cad - de e a un tem - - - - po il so - - - le
 Quan - do la pioggia cad - de, quan - do la pioggia cad - - de e a un tem - po il so - - le
 Quan - do la pioggia cad - de, Quan - do la pioggia cad - de e a un tem - po il so - - le
 Quan - do la pioggia cad - de, Quan - do la pioggia cad - de e a un tem - po il so - le

(c)

20
 E co - me il ros - si - gnol, e co - me il ros - si - gnol
 E co - - me il ros - si - gnol, e co - me il ros - si - gnol
 E co - me il ros - si - gnol, e co - me il ros - si - gnol
 E co - me il ros - si - gnol dol - - ci ca - ro - le Me - na

²⁵ S. dazu unten S. 198 ff. und BEISPIEL 46.

(d)

29

Co - si al - le bel - le la - - gri - me le piu - me si ba - gn'A - mo - - re

Co - si al - le bel - le la - - gri - me le piu - me si ba - gn'A - mo - - re

Co - si al - le bel - le la - - gri - me le piu - me si ba - gn'A - mo - - re

Deutlich wird bei diesen Ariost-Vertonungen, ähnlich wie bei den besprochenen 'distanzierteren' Sonettvertonungen, daß selbst für einen so progressiven Komponisten wie Rore das alte Phänomen des Formalismus um 1560 noch (oder besser: wieder) interessant sein konnte – nicht als unreflektiert übernommenes und jedem Text überzustülpendes Vertonungsschema, sondern als ein Mittel neben anderen, der Musik eine stärkere Geschlossenheit zu geben. Im Spannungsverhältnis zwischen formalistischer Konvention und dem Streben nach intensiver Textausdeutung mag Rore sogar ein die Kreativität stimulierendes Potential und eine besondere Herausforderung gesehen haben.

Retrospektiv auf eine andere Weise, nämlich wie eine Rückkehr zu den ballatesken Formen aus der Frühphase des Madrigals, wirken die posthum in Rores *Quinto libro a 5* (RISM 1566¹⁷) publizierten 'Reprisesmadrigale' *Alma Susanna* und *Non è, lasso, martire*.²⁶ Hier wiederholen die madrigalischen Texte am Schluß die zweizeilige Sentenz des Beginns, und dementsprechend läßt Rore auch die Musik des Anfangs wiederkehren. Wenn wir beim späten Rore ein stärkeres Streben nach formaler Konsistenz voraussetzen dürfen, mußte ihn eine solche poetisch-musikalische Da-capo-Form natürlich besonders interessieren. Im Unterschied zu anderen Komponisten – etwa Baldissare Donato in seiner Version von *Non è lasso martire* (1553) – begnügt sich Rore musikalisch aber nicht mit dem im Text vorgezeichneten A-B-A-Grundriß, der geschlossenen musikalischen Form schlechthin, sondern schweißt die Musik noch durch subtile innere Bezüge zusammen.²⁷

Solche ganz geschlossenen Formen sind allerdings selbst beim späten Rore Extremfälle. Und wenn hier nur musikalisch auffallend kohärente Madrigale

²⁶ Das formal gleichartige, vierstimmige *Non mi toglia il ben mio* im posthumen Rore-Druck RISM 1565¹⁸ ist wohl eher Marc'Antonio Ingegneri zuzuschreiben, siehe S. 247

²⁷ Dazu ausführlicher unten S. 243 ff.

genannt wurden, sollte darüber nicht vergessen werden, daß es daneben in Rores Spätwerk auch Madrigale gibt, die ganz dem *varietas*-Gedanken verpflichtet sind, und andere, die nur vergleichsweise schwache einheitsstiftende Momente aufweisen.

Insgesamt aber ist in Rores Madrigalen der 1550er und -60er Jahre das Streben nach musikalischer Einheit über die Einheit des Modus hinaus doch charakteristisch für die Mehrzahl der Werke. Wenn wir die Rolle, die dabei jeweils der Text spielt, einmal ausblenden, so mag diese Entwicklung auch mit der generellen Tendenz zur Homophonie in Rores Spätstil zusammenhängen. Im homophonen Satz stellte sich das Kontinuitätsproblem nun einmal stärker als im dichten, kontrapunktischen Satz mit seiner permanenter Phrasenüberlappung und den verschiedenen Techniken des *sfuggir la cadenza*. Mehr als seine Kollegen scheint Rore eine Sensibilität dafür besessen zu haben, ob die Aufeinanderfolge der kompakten Phrasen musikalisch plausibel ist. Obwohl er wie kein anderer in seiner Zeit die Textaussage zur Basis des Komponierens machte, sah er im Text offenbar nicht ein Struktur und Halt gebendes Skelett, das die Musik nur noch zu umschließen hätte, um so von selbst zu einer befriedigenden Form zu finden.

*

Als Cipriano de Rore 1565 etwa fünfzigjährig starb, hinterließ er ein Werk, das seine eigentliche Wirkung auf andere Komponisten erst noch entfalten sollte. Die expressivsten seiner späten Madrigale mußten auch zwanzig Jahre später noch als ausgesprochen moderne Werke gelten. Abgesehen vielleicht vom Œuvre Giaches de Werts, der Rores Neuerungen bemerkenswert früh aufgriff, präsentiert sich das Madrigalschaffen der Zeit um 1565, soweit es sich noch überschauen läßt, im wesentlichen als eine Repertoire, in dem sich in vielfältiger Weise die zwei 'klassischen' stilistischen Alternativen mischen: der Typus des eher liedhaft-homophonen Madrigals Arcadeltischer Prägung und der des motettisch-imitatorischen, sorgfältig den Sprachrhythmus beachtenden und auf *varietas* bedachten Madrigals in der Art von Willaerts *Musica nova* (die ja erst 1559, zur Zeit von Rores Spätwerk, im Druck erschien). Welche Tendenz dabei jeweils überwiegt, hängt nicht zuletzt mit dem Charakter des Textes zusammen. Petrarca-Sonette und -Kanzonen etwa wurden gerne in einem an Willaert orientierten Satz vertont, Oktavstanzen und einfache Cinquecentomadrigale eher in einem schlichten, zuweilen chansonhaften Stil.

In den 1570er Jahren ist die Gattung gekennzeichnet durch das verstärkte Eindringen pastoraler Texte und Tonfälle, und in den 1580er Jahren differenziert sie sich vollends aus in verschiedene Madrigalstile, von denen hier nur

die wichtigsten aufgezählt seien: das teils affektive, teils im Tonfall gemäßigte seriös-kontrapunktische Madrigal, das häufig zum Manierismus tendierende, stark von Marenzio beeinflusste pastorale Madrigal, das chansonhafte Madrigal einer leichteren Kontrapunktik »*alla francese*«, das rhythmisch geprägte Kanzonettenmadrigal, das virtuose Ferrareser Madrigal im »luxurierenden Stil« und das deklamatorisch-dramatische Madrigal in der Art von Giaches de Werts herben Tasso-Vertonungen.

Charakteristisch ist für fast all diese Stile, daß sie – jedenfalls im Normalfall – weit mehr das Textdetail als die Einheit der Musik im Auge haben. Mit ihrer hochdifferenzierten Wort- und Textausdeutung huldigen die meisten Madrigale der 1580er und 1590er Jahre auf eine neue Weise (von der Tintoris noch nichts ahnen konnte) dem alten *varietas*-Prinzip. Dennoch lassen sich auch in diesem Repertoire immer wieder Bestrebungen erkennen, der musikalischen Form eine eigene Geltung zu verschaffen – nicht oder nur in geringem Maße bei Orlando di Lasso, Philippe de Monte, Luzzasco Luzzaschi, Gesualdo oder in Luca Marenzios pastoralem Frühwerk, eher schon bei Palestrina, Alessandro Striggio, Costanzo Porta, Andrea Gabrieli oder in Marenzios späterem Schaffen, und am stärksten gewiß in einem speziellen Cremoneser und Mantuaner Traditionszusammenhang: bei Marc'Antonio Ingegneri in Cremona und Giaches de Wert in Mantua sowie deren Schülern oder Nachfolgern in Mantua, den gebürtigen Cremonesern Benedetto Pallavicino und Claudio Monteverdi.

Daß Ingegneri und höchstwahrscheinlich auch Wert von Cipriano de Rore persönlich in der Komposition unterwiesen worden waren, mag mit dazu beigetragen haben, daß gerade sie den Aspekt musikalischer Geschlossenheit im Sinne Rores weiterentwickelten, und Ingegneris Schüler Monteverdi bekannte sich ja im Streit um die *seconda pratica* explizit dazu, in der Nachfolge Rores zu stehen (ohne allerdings dabei Fragen der Formbildung zu meinen). Gewiß konnte sich im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts kein Madrigalkomponist völlig dem Einfluß von Rores Spätwerk entziehen. Mit ihrem Interesse an spezifisch musikalischer Kohärenz im Madrigal scheint sich unter den Komponisten aber doch eine spezielle Rore-Schule von der allgemeineren, ganz auf den Textausdruck bedachten Rore-Nachfolge der anderen Komponisten abzuheben.

Wert, Ingegneri und Monteverdi werden deshalb auch häufig im Zentrum stehen, wenn im folgenden der Versuch unternommen wird, die wichtigsten einheitsstiftenden Phänomene und Satztechniken im italienischen Madrigal von etwa 1560 bis um 1605 darzustellen. Die gewählte typologisch-systematische Darstellungsweise kann freilich nur sinnvoll sein, wenn sie die Chronologie nicht ausblendet, wenn sie allgemeinere Entwicklungen der Gattung wie

des Personalstils eines Komponisten einbezieht, die Rolle des jeweiligen Textes berücksichtigt und vor allem immer wieder versucht, der Individualität und Komplexität des einzelnen Kunstwerks gerecht zu werden – es nicht zu einem bloßen Exempel für Kompositionstechniken oder Entwicklungen zu reduzieren.

Geschlossene Formen im Madrigal »alla francese« (1558-1587)

Neoformalismus im Chanson-Gestus: Palestrina, Marenzio und ein Nachspiel bei Monteverdi

»Is this a madrigal?« fragt Alfred Einstein¹ provokativ ausgerechnet beim erfolgreichsten Madrigal von Giovanni Pierluigi da Palestrina (und einem der populärsten Madrigale des Jahrhunderts überhaupt), dem erstmals 1566 gedruckten *Vestiva i colli*.² Stein des Anstoßes ist für Einstein die musikalische Form der *prima parte*: Die Musik der beiden Sonettquartinen ist hier, abgesehen von kleinen rhythmischen Zugeständnissen an die Deklamation der zweiten Quartine und einer Schlußerweiterung, identisch, die Vertonung somit im Grunde strophisch. Ein solch formalistisches Schema bei Sonettvertonungen war natürlich in der Frühzeit des Madrigals keineswegs ungewöhnlich – Einstein verweist besonders auf Sebastiano Festa, Verdelot und Arcadelt – und auch um 1550 noch nicht ganz ausgestorben.³ In den 1560er Jahren aber war die Gattung weit schärfer definiert und das Prinzip der durchkomponierten Form, das seit jeher das Madrigal virtuell von Frottola, Chanson, Villanella und anderen Genres abgegrenzt hatte, vollends zur Norm geworden. Adrian Willaerts und Cipriano de Rores madrigalisches Werk, das den maßgeblichen neuen Gattungskanon lieferte, hatte puren Formalismus obsolet werden lassen und dem Textinhalt prinzipiell gegenüber der Textform – sei es Reim- oder Zeilenstruktur – den Primat zuerkannt.

Der offene Formalismus von Palestrinas *Vestiva i colli* mußte nach Willaert und Rore nicht mehr nur konservativ, sondern reaktionär oder restaurativ wirken und kann durchaus die – mehr oder weniger rhetorische – Frage der Gattungszugehörigkeit auslösen. Doch Einstein zeigt, daß Palestrinas Madrigal nicht einfach Gattungsnormen oder Stilentwicklungen ignoriert, sondern anders verstanden werden muß: »It is a *canzon francese* with Italian text.« Nicht daß *Vestiva i colli* deswegen kein Madrigal mehr sei. Einstein

¹ Alfred Einstein, *Narrative Rhythm in the Madrigal*, in: MQ 29 (1943), S. 475-484, hier: S. 476.

² RISM 1566³, in: *Giovanni Pierluigi da Palestrina's Werke*, Bd. XXVIII, hg. von Franz Xaver Haberl, Leipzig 1884, S. 239.

³ S. die oben auf S. 40 f. genannten Beispiele bei Francesco dalla Viola und Vincenzo Ruffo.

sieht hier vielmehr Palestrina als den Begründer einer neuen Art von Madrigal, die eng mit der jüngeren französischen Chanson verknüpft ist, insbesondere mit der erzählenden, sogenannten anekdotischen Chanson des zweiten Drittels des 16. Jahrhunderts, die dann auch der frühen Instrumentalkanzone als Modell gedient hat.

Ausschlaggebend dafür, daß Palestrina hier stilistisch an die anekdotische Pariser Chanson anknüpft, ist laut Einstein der beschreibende und erzählende Charakter des Textes. Das Sonett von Benedetto Capilupi beschreibt eine arkadische Landschaft, in die gerade der Frühling eingezogen ist, und darin eine pastorale Szenerie: Die Nymphe Lykoris bekränzt ihren Geliebten mit Blumen und bindet, wie sie ihm das Haar knüpft, sein Herz für immer an sich. Die zweite Terzine läßt die Erzählung in Reflexion umschlagen, die Quartinen aber verharren noch ganz in der emotional neutralen Beschreibungs- und Erzählhaltung:

Vestiva i colli e le campagne intorno
 La primavera di novelli onori,
 E spirava soavi Arabi odori
 Cinta d'erbe e di fronde il crin adorno,

 Quando Licori all'apparir del giorno,
 Cogliendo di sua man purpurei fiori,
 Mi disse: In guiderdon di tanti ardori
 A te li colgo, ed ecco i' te n'adorno.

 Così le chiome mie soavemente
 Parlando cinse, e 'n sì dolci legami
 Mi strinse il cor, ch'altro piacer non sente.

 Onde non fia giammai, che più non l'ami
 De gl'occhi miei, ne fia, che la mia mente
 Altra sospiri desiando o chiami.⁴

Das Exordium von Palestrinas Madrigal (BEISPIEL 9) zeigt nun so mustergültig den Stil »alla francese«, als wäre es direkt nach einer anekdotischen Chanson von Thomas Crecquillon oder Clemens non Papa modelliert.⁵ Der Anfangs-soggetto beginnt mit dem charakteristischen daktylischen Rhythmus in Tonwiederholung, hebt strikt syllabisch an und läuft am Versende in ein chanson-typisches Melisma aus. Die Stimmen treten in streng sukzessiver Imitatorik ein und wiederholen die in zwei Fassungen auftretende Soggettogestalt unverändert – ganz im Gegensatz etwa zu Willaerts betont unschematischer

⁴ Haberl bietet den Text in der Gesamtausgabe ziemlich verderbt, s. Einstein 1943, S. 476.

⁵ Einstein (1943) bringt S. 483 typische Vergleichsbeispiele.

BEISPIEL 9: G. P. da Palestrina, *Vestiva i colli* (RISM 1566³), Beginn der *prima parte*

C

Ve - sti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - - no, in - tor - -

A

Ve - sti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - no, in - - -

T

Ve - sti - va i col - li e le cam - pa - gne in -

Q

B

7

- no La pri - ma - ve - ra

- tor - no La pri - ma - ve - ra di no -

tor - no, in - tor - - no La pri - ma -

Ve - sti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - no, in - tor - -

Ve - sti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - no La

15

di no - vel - li o - no - ri, o - no - - - - ri,

vel - li o - no - ri, o - no - - - - ri,

ve - ra di no - vel - li o - no - - ri, E spi - ra - va

- no La pri - ma - ve - ra di no - vel - li o - no - ri, E

pri - ma - ve - ra di no - vel - li o - no - ri, E spi - ra -

Imitatorik mit dichter Einsatzfolge und absichtsvoll 'ungenauer', permanent variierender Imitation. Und die Melodik wirkt so formelhaft und unmittelbar dem Fundus der Chanson entnommen, daß man zögert, ihren in Wellenbewegung verlaufenden Umriss etwa als Abbildung der Hügel auf den Text zu beziehen.

Überhaupt deklamiert die Musik zwar weitgehend korrekt den Text, stellt ihn aber nicht eigentlich dar, und dies obwohl das Gedicht selbst ja ausgesprochen 'malend' beginnt. Natürlich hängt dies unmittelbar mit der quasi-strophischen Anlage zusammen. Würde das Naturbild der ersten vier Verse musikalisch ausgemalt, wäre es im Grunde nicht mehr möglich, die Musik zu den Zeilen 5-8 zu wiederholen – »Mi disse: in guiderdon di tanti ardori« läßt sich nicht einer Musik unterlegen, die »E spirava soavi Arabi odori« in naheliegender Weise chromatisch und melismatisch interpretiert. Selbst die Deklamation ist, trotz rhythmischer Änderungen, in der zweiten Hälfte nicht frei von Barbarismen, insbesondere wegen der formelhaft-daktylischen Anfangsrhythmen: »Mí disse: in guiderdón«, »á te li cólgo«, und auch der Anfang wirkt prosodisch nicht gerade ideal: »Véstiva i cólli...«. (Dabei wäre es leicht möglich gewesen, dem Anfangston ab dem zweiten Einsatz dadurch sein Gewicht zu nehmen, daß man ihn zu einer Viertelnote verkürzt.) Palestrina behandelt die italienische Sprache hier gleichsam wie die französische, die in ihrer Akzentstruktur viel indifferenter ist.

Einstein hat darauf aufmerksam gemacht, daß im Gefolge von Palestrina nicht nur andere Vertonungen von *Vestiva i colli*, wie Ippolito Sabinos sechsstimmige Fassung von 1582, die beschriebene rhythmische und satztechnische Konfiguration der *canzon francese* zumindest im Exordium aufweisen, sondern auch viele Madrigale anderer Komponisten, denen ebenfalls ein ausgesprochen beschreibender, erzählender oder idyllischer Text zugrundeliegt. Einstein erwähnt insbesondere Andrea Gabrieli, Giaches de Wert und Marc'Antonio Ingegneri, aber auch kleinere Meister wie Domenico Micheli, und weist auf die Bedeutung dieses Satztyps für die Anfänge der Kantate hin.⁶ Den daktylischen Anfangsrhythmus, der dann (sich aus der gleichen Quelle speisend) zum Signum der Instrumentalkanzone wird, nennt er geradewegs »narrative rhythm«. Auf die formalen Phänomene, die mit diesem Stil »alla francese« im Madrigal immer wieder verbunden sind, geht er freilich nicht näher ein. Und erfunden zu haben – wie Einstein meint –, scheint Palestrina diesen Satztyp im Madrigal auch nicht.⁷ (Einstein wundert sich selbst: Palestrina sei doch sonst in der Geschichte des Madrigals alles andere als ein Innovator gewesen.)

⁶ Einstein 1943, S. 478 ff.

⁷ S. unten S. 85.

Gewiß aber hat vor Palestrina niemand so sehr den Typus in Reinkultur präsentiert wie dieser mit *Vestiva i colli*.

Eine besondere Wirkung scheint Palestrinas populärstes Madrigal zwei Jahrzehnte später auf Luca Marenzio ausgeübt zu haben, und eigenartigerweise mitsamt seinen 'neoformalistischen' Zügen. Dies überrascht zunächst, hatte sich doch der junge Marenzio in seinen 1580-82 erschienenen ersten vier Madrigalbüchern, mit denen er sofort immensen Erfolg hatte, als entschiedener Anti-Formalist präsentiert: als ein den Text mit modernsten Mitteln 'malender' Komponist, der gerade pastorale Texte mit einer Überfülle an musikalischen Bildern vertonte und fast ohne jeden Versuch, etwa die Reimstruktur durch musikalische Entsprechungen anzudeuten oder musikalische Wendungen zu anderem Text zu wiederholen.⁸ 1584 aber begegnet im Vierten Madrigalbuch zu fünf Stimmen mit *Ecco l'aurora con l'aurata fronte*⁹ ein Madrigal, das wie eine Hommage an Palestrinas *Vestiva i colli* wirkt.

Dem Madrigal liegt eine *ottava rima* von Vincenzo Quirino zugrunde und damit die gleiche Textmenge von acht Elfsilblern wie der *prima parte* von *Vestiva i colli*, nur mit anderer Reimstruktur: ABABABCC statt ABBA ABBA. Der Text beginnt ebenfalls mit einer Naturschilderung – Morgenröte und Tagesanbruch, das Verschwinden der nächtlichen Schatten von den gegenüberliegenden Bergen –, um dann überraschend und auch nur für einen Moment die Wendung zum hiermit kontrastierenden Subjekt zu vollziehen («ich aber weine nur beim Erscheinen der Morgendämmerung»):

Ecco l'aurora con l'aurata fronte
Ch'a passo a passo ci rimena il giorno,
Ecco che sponta sopra l'orizzonte
Col volto suo di bianca neve adorno,
Ecco la notte ne l'adverso monte
Che va fuggendo al suo antico soggiorno,
Et io pur piang'all'apparir de l'alba,
C'homai d'intorno l'aere tutto inalba.

Das Gedicht bekommt durch die Wendung in Zeile 7 eine Spannung, die der idyllischen Erzählung von *Vestiva i colli* fehlt, doch dominiert insgesamt die deskriptiv-objektive Haltung, und sie hat zweifellos auch Marenzio veranlaßt,

⁸ Zu Marenzios frühen und mittleren Madrigalen s. James Chater, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal, 1577-1593*. 2 Bde., Ph.D. diss. Univ. of Oxford 1980; zu Eigenheiten der Deklamation und Rhythmik Walther Dürr, *Studien zu Rhythmus und Metrum im italienischen Madrigal, insbesondere bei Luca Marenzio*, Diss. Tübingen (mschr.) 1956.

⁹ Luca Marenzio: *Sämtliche Werke*, hg. von Alfred Einstein, Bd. 2: *Madrigale für fünf Stimmen, Buch IV-VI*, Leipzig 1931 (*Publikationen älterer Musik*, VI), S. 28.

BEISPIEL 10: L. Marenzio, *Ecco l'aurora con l'aurata fronte* (IV a 5, 1584), Beginn

C Ec - co l'au-ro - ra con l'au-ra-ta fron - te, Ec - co l'au-ro - - -

A Ec - co l'au-ro - ra con l'au-ra-ta fron - - - te,

Q Ec - co l'au-ro - ra con

T Ec - co l'au-ro - ra con l'au-ra-ta

B Ec - co l'au-

8

- ra con l'au-ra-ta fron - - te Ch'a passo a pas - so,

Ec - co l'au-ro - ra con l'au - ra-ta fron - te Ch'a passo a pas - so ci ri -

l'au-ra-ta fron - - te Ch'a passo a pas - so ci ri -

fron - te, con l'au-ra - - ta fron - - te Ch'a passo a pas - so ci ri -

ro - ra con l'au-ra-ta fron - - te Ch'a pas-so a pas - so ci ri -

15

Ch'a passo a pas - so ci ri - mena il gior - no, Ec - co che spon -

mena il gior - - - no, ci ri - mena il gior - no, Ec - co che spon -

mena il gior - no, Ch'a passo a pas - so ci ri - mena il gior - no, Ec - co che spon -

mena il gior - no, Ch'a passo a pas - so Ec - co che spon -

mena il gior - no, Ec - co che spon -

ta so - pra l'o - ri - zon - te Col vol-to suo di bianca ne - ve a-dor - no

ta so - pra l'o - ri - zon - te Col vol-to suo di bian - ca ne - ve a-dor - no

ta so - pra l'o - ri - zon - te Col vol-to suo di bian - ca ne - ve a-dor - no

ta so - pra l'o - ri - zon - te

ta so - pra l'o - ri - zon - te

die Vertonung im Satztypus der *canzon francese* zu beginnen (BEISPIEL 10). Die hohe Schlüsselung ist dieselbe wie bei Palestrina, Melodik und Einsatzfolge sind recht ähnlich, und die silbrig-helle Klanglichkeit, die wesentlich zum Charme von *Vestiva i colli* beiträgt, erscheint hier sogar gesteigert durch einen noch höheren Satz und strahlendes 'C-Dur' (hochoktavierter 11. Modus). Vor allem aber wiederholt auch Marenzio zu den Versen 5 bis 8 die Musik der ersten vier Zeilen, selbst rhythmisch völlig unverändert (wobei er die Musik von vornherein so gestaltet, daß sich dennoch kaum falsche Betonungen ergeben).

Man mag diese quasi-strophische Anlage hier weniger formalistisch nennen als bei Palestrina, da die *ottava rima* ja nicht aus zwei genau reimgleichen Hälften besteht. Außerdem ist im Text selbst schon eine gewisse Parallelität der Verse 1 und 5 angelegt (»Ecco l'aurora ...« – »Ecco la notte ...«). Doch auch diese Beziehung ist im Grunde eine äußerliche. Normalerweise hätte gerade ein Marenzio die Nacht (die im Gedicht klar als Gegenspielerin der »aurora« exponiert ist) völlig anders vertont als die Morgenröte – in jedem Falle klanglich dunkler und wohl auch als »Augenmusik« in geschwärzt notiertem Dreier-Metrum. Die feste Form aus zwei musikalisch identischen Hälften, die den in puncto Textdarstellung ohnehin zurückhaltenden und konservativen Palestrina 1566 nicht sonderlich belastet haben dürfte, mußte Marenzio 1584 bei der Entfaltung seines gewohnten Stils nicht unwesentlich behindern.

Unter dem Gesichtspunkt der Textdarstellung wirkt denn auch die viel früher entstandene Vertonung desselben Textes durch Andrea Gabrieli (in seinem *Primo libro a 5* von 1566)¹⁰ weitaus moderner. Gabrieli beginnt sein

¹⁰ Andrea Gabrieli: *Complete Madrigals*, hg. von A. Tillman Merritt, Bd. 3-4, Madison 1983 (RRMR 43-44), S. 57.

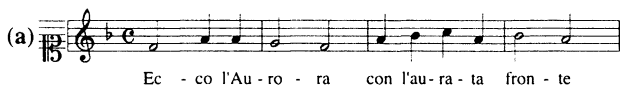
Ecco l'aurora ebenfalls – wie Einstein meint: unmittelbar unter dem Eindruck von Palestrinas *Vestiva i colli*¹¹ – im Stil der *canzon francese*, gestaltet es aber durchkomponiert. Die Morgenröte erscheint am Anfang als aufsteigende Einsatzfolge, was dem optischen Phänomen gewiß eher entspricht, »Ch'a passo passo« schreitet retardiert aufwärts, und anders als bei Marenzio erreicht die Musik passenderweise erst bei »sopra l'orizzonte« ihren Spitzenton *d*". Das Auftauchen der Sonne (»Ecco che spunta«) ruft, einem Wächter gleich, der Canto mit einem Sprechmotiv in die vorausgehende Schlußkadenz hinein, und das sich daraus entwickelnde Soggetto wiederholt genau den Rhythmus der Anfangszeile (s. BEISPIEL 11, a und b). »Ecco la notte« bezieht Gabrieli dagegen gerade nicht auf den Anfang, sondern vertont es affektiv als tiefliegenden vierstimmigen Satz, während er das Weichen der Schatten durch den Rhythmus feinsinnig als Werk der Morgenröte darstellt (c), um dann bei »antico soggiorno« den Satz mittels Fauxbourdon ganz altertümlich werden zu lassen. Nach der affektiv kontrastierenden siebten Zeile stellt Gabrieli in der Schlußzeile die Naturstimmung wieder her durch eine Umkehrung des daktylischen Motivs von »Che va fuggendo« in zudem entsprechender Textur (d).

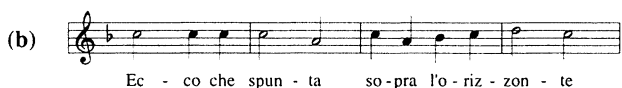
Ohne jeden Formalismus, vielmehr die Textaussage durch die eher unschweligen musikalischen Beziehungen noch unterstützend, verleiht Gabrieli seinem Madrigal so ebenfalls beträchtliche Kohärenz. Den Stil der *canzon francese* aber nimmt Gabrieli hier nur als Ausgangsmaterial, um damit in einer durch und durch madrigalischen, textbezogenen Manier zu komponieren. (Die Abhängigkeit von Palestrina, die Einstein sieht, ist deshalb, wenn sie überhaupt vorliegt, höchstens eine oberflächliche.)

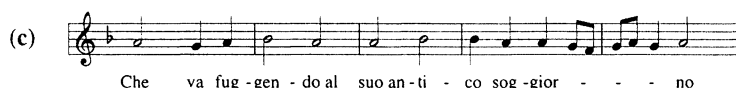
Zurück aber zu Marenzio und dem Dilemma zwischen der musikalischen Form und den Erfordernissen der Textvertonung, einem Dilemma, dem ein Komponist um 1584 ja noch stärker ausgesetzt war als um 1566. Marenzio flüchtet sich in *Ecco l'aurora* keineswegs in die chansonhafte Neutralität von Palestrinas Stil. Vielmehr entscheidet er sich nach dem formelhaften Beginn musikalisch für jeweils eine der beiden Gedichthälften, auf Kosten der anderen. Das daktylisch rhythmisierte, fallende Motiv der Takte 11 ff. (s. BEISPIEL 10) illustriert dort – zumal verglichen mit Gabrielis Vertonung der Stelle – kaum das allmähliche Hellerwerden, es scheint vielmehr ganz im Hinblick auf »Che va fuggendo« (T. 49 ff.) konzipiert, wo es, wortsymbolisch als dichte fuga gesetzt, das Herabsinken der Nachtschatten malt. Das Quintskalenmelisma zu »neve« zeichnet in Takt 30 sinnfällig das Rieseln des Schnees, wirkt jedoch deplaziert, wenn es in der Schlußzeile zu »tutto« erklingt. Und natürlich muß Marenzio den tragischen Umschlag zur Subjektivität in der

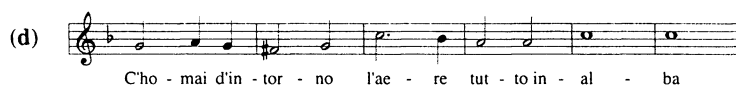
¹¹ Einstein 1943, S. 478.

BEISPIEL 11: A. Gabrieli, *Ecco l'aurora con l'aurata fronte* (I a 5, 1566), Canto

(a) 

(b) 

(c) 

(d) 

siebten Zeile (»Et io pur piango«) als musikalischen Kontrast herausstellen: durch starke Dehnung der Notenwerte, expressive Homophonie und Chromatik (T. 59 ff.). Das zwingt ihn freilich dazu, schon »Ecco che sponta« in T. 20 ff. (s. BEISPIEL 10) mit dieser Musik zu komponieren, was affektiv noch angehen mag, aber nicht deklamatorisch, da das Wort »Ecco« so ganz unnatürlich überdehnt und durch den Quartsprung auf der zweiten Silbe betont wird.

Obwohl also die ungewöhnliche musikalische Form Marenzio zu Kompromissen bei der Textvertonung zwingt, wird man schwerlich Einstein zustimmen können, der *Ecco l'aurora* als ganz in einem instrumentalen Stil konzipiert sieht: »Without its text, the piece may have found a place in the *Canzoni francesi* of Florenzio Maschera, first published in Brescia this same year (1584).«¹² Formelhaft-instrumental ist im wesentlichen doch nur der Anfang des Madrigals. Selbst die starre musikalische Form mit ihren zwei identischen Hälften läßt sich nicht aus der instrumentalen *canzon francese* herleiten. Jedenfalls begegnet ein derartiger Grundriß nirgends in der damals noch jungen Instrumentalgattung, auch nicht in Mascheras Kanzonen, so gerne diese mit Abschnittwiederholungen arbeiten, mit Formen wie a-a-b-b, a-a-b-c-c oder a-a-b-b-c-d-d. (Mascheras Kanzonenbuch, die erste derartige Sammlung, muß nebenbei schon 1582 im Druck erschienen sein.¹³) Wenn *Ecco l'aurora* einem Vorbild folgt, dann gewiß einem vokalen, eben Palestrinas *Vestiva i colli*. Von ihm aber unterscheidet es sich gerade durch den intensive-

¹² Einstein 1949, II, S. 641.

¹³ Die Ausgabe von 1584 ist ein Nachdruck und hat als Widmungsdatum den 2. März 1582, s. Florentio Maschera: *Libro primo de canzoni da sonare a quattro voci* (Brescia 1584), Faksimile-Neudruck, hg. von Dario Lo Cicero, Florenz 1988.

ren Textbezug, so blaß auch die Wort-Ton-Beziehung gegenüber Gabriellis Madrigal von 1566 wegen der notwendigen Kompromisse wirken mag.

Das extrem geschlossene Formschema von *Ecco l'aurora* scheint für Marenzio nicht nur ein Experiment gewesen zu sein. Jedenfalls kam er schon ein Jahr später in seinem *Terzo libro a 6* von 1585 wieder darauf zurück: im Madrigal *Qual per ombros'e verdegianti valli*.¹⁴ Der Text ist diesmal (wie bei Palestrina) ein Sonett, und wieder erhalten beide Quartinen die gleiche Musik, während die Terzinen als *seconda parte* durchkomponiert sind:

Qual per ombros'e verdegianti valli
Al più bel temp'udir cantar gl'augelli,
Qual dolce mormorar per rivi snelli
Di chiari fresch'e limpidi cristalli,

Qual verde prat'in fior vermigli e gialli,
Distint'all'ombra di verd'arbuscelli,
O mover Ninfa atti leggiadri e belli
Al dolce suon de gl'amorosi balli

Puot'aguagliar l'alto piacer ch'io provo
Quando sul dì la cara Donna mia
Mi s'appresenta in sì soavi tempre.

Fallace sogno a che stabil non trovo,
Quanto mi dai ch'estate o verno sia,
Primavera per me sarebbe sempre.

Ähnlich wie der Text von *Vestiva i colli*, nur bilderreicher, beschreibt Gottifredis Sonett die Frühlingsstimmung einer arkadischen Landschaft, wenn es auch nur eine imaginierte Idylle ist, lediglich entfaltet, um das unvergleichlich höhere Vergnügen an der »cara Donna mia« emphatisch herauszustellen. Wie in *Ecco l'aurora* scheint die Rückkehr zur Musik des Anfangs in der fünften Zeile zunächst einmal ausgelöst durch die Wiederholung des Anfangswortes an dieser Stelle. Anders als dort trägt aber hier die musikalische Form wesentlich zur Verdeutlichung der extrem weitläufigen Syntax bei. Die beiden durch »Qual« eröffneten Quartinen bieten – grammatikalisch offen, da ohne Prädikat – je ein Arsenal von Bildern, das sein Ziel erst im »Puot'aguagliar l'alto piacer« (»könnte dem großen Vergnügen gleichen«) findet, mit dem die *seconda parte* beginnt. Die zweite Quartine setzt nicht gedanklich die erste fort, sondern beginnt ein zweites Mal, so daß die neunte Zeile dann als syntaktische Fortsetzung sowohl der zweiten wie der ersten Quartine fungiert und

¹⁴ Luca Marenzio: *Opera omnia*, Bd. V, hg. von Bernhard Meier, [Rom]-Neuhausen-Stuttgart 1983 (CMM 72), S. 32.

BEISPIEL 12: L. Marenzio, *Qual per ombros'e verdegianti valli* (III a 6, 1585), Beginn

C Qual per om - bro - s'e ver - de - gian - ti val - li, e ver - de - gian - - - ti

Q Qual per om - bro - s'e ver - de - gian - - - ti

A Qual per om - bro - s'e ver - de - gian - ti, e ver - de -

VI

T

B Qual per om - bro - s'e ver - de - gian - ti

6

val - - - li Al più bel tem - p'u - dir can - tar gl'au - gel - li

val - - - li Al più bel tem - p'u - dir can - tar gl'au - gel - li

gian - ti val - li

Al più bel tem - p'u - dir can - tar gl'au - gel - li

Al più bel tem - p'u - dir can - tar gl'au - gel - li

val - - - li

auch so gehört werden sollte – was eben dann am ehesten gelingen kann, wenn die Quartinen stollenartig die gleiche Musik aufweisen.

Es bleibt natürlich das Dilemma, daß ein und dieselbe Musik verschiedenen Texten gerecht werden muß. Doch hier zeigt sich, daß Marenzio aus den Erfahrungen mit *Ecco l'aurora* gelernt hat; jedenfalls scheint der Text von *Qual per ombros'* für das gleiche musikalische Formschema ungleich besser geeignet. Die musikalisch parallelen Zeilen 1 und 5 schildern durchaus Gleichartiges: schattige, grünende Täler hier, grüne Wiesen mit Blumen dort, und das Melisma von Takt 5 paßt – als »fioritura« – ebensogut anfangs zum Grünen der Täler wie später in Takt 27 zu den »fior vermigli« (s. BEISPIEL 12).

Die topische, geradezu unausweichliche Chromatik bei »dolce mormorar« kehrt wieder in Takt 34 zu »O mover Ninfa« und bekommt dort einen gestischen Sinn. Das melismatische, kaskadenhaft 'herabrieselnde' Motiv der »rivi snelli« (T. 14) paßt so ideal zur Neutextierung »leggiadri« (T. 36 ff.), als wäre es eigens hierfür erfunden. Das kristallgleiche Funkeln des Wassers in Vers 4 schließlich illustriert Marenzio in Takt 18 durch den tänzerisch-punktierten Rhythmus in kanzonettenhaftem Satz, und wenn diese Musik zur achten Zeile wiederkehrt, wird sie mühelos zur Tanzmusik, zum »dolce suon de gl'amorosi balli«. Lediglich der kurzfristige Wechsel zum Dreiermetrum des *tempus perfectum* in Takt 8 – geistreich-witzig ausgelöst durch die Worte »più bel tempo« (»schönstes Wetter«) – wirkt bei der Wiederkehr zu Vers 6 nicht mehr motiviert. (Es sei denn, man hört hier das Dreiermetrum als Chiffre für geschwärzte Notation, wie sie Marenzio sonst beim Wort »ombra« anzu-bringen pflegt – gewissermaßen als akustische »Augenmusik«, falls es ein der-art hybrides Phänomen gibt.)

Wenn nun das Wort-Ton-Verhältnis in *Qual per ombros* durchweg enger ist als noch in *Ecco l'aurora*, so löst sich auch sein Stil weitgehend vom Modell der *canzon francese*. Nur noch der Beginn und die Parallelstelle Takt 22 ff. – wo Marenzio die Wiederaufnahme des Anfangs wunderbar in einer neugefaßten Textur versteckt – lassen die Konfiguration des Satzes »alla francese« erkennen, doch die auf den daktylischen Beginn folgende tänzerisch-punktierte Rhythmik (s. BEISPIEL 12) hebt die Musik aus der formelhaften, affektiv neutralen Sphäre der Chanson und gibt ihr einen unverkennbar pastoralen Charakter. Das von Palestrina musterhaft formulierte Satzmodell erscheint poetisch transformiert und individualisiert, so wie die quasi-strophische musikalische Form nun überhaupt nicht mehr als Hülle oder gar Korsett erscheint, sondern als eine aus der Syntax des Textes entwickelte Form, die sich – diesen Eindruck suggeriert jedenfalls Marenzios Kunst – mit dem Postulat moderner Textdarstellung bestens vereinbaren läßt.

Sieht man das Madrigal aus dem Blickwinkel von *Vestiva i colli* und *Ecco l'aurora*, so wird man die Intensität der Textvertonung hervorheben. Im Vergleich aber mit Marenzios eigenen Madrigalen der frühen 1580er Jahre, die beinahe jedes Textdetail sorgfältig musikalisch umsetzen, wird man die Ton-sprache als eher gemäßigt, in ihrer Tonmalerei zurückhaltender beschreiben und hier mit Einstein eine neue Akzentuierung der musikalischen Form sehen: »it is a new sense of form, a renunciation of detailed tone painting, a recognition of a new and more temperate ideal if not a rejection of the old luxurious one.«¹⁵

¹⁵ Einstein 1949, II, S. 650.

Diese neue Betonung der Form lassen auch andere Madrigale in Marenzios *Terzo libro a 6* von 1585 erkennen. So finden sich hier zum erstenmal in Marenzios Schaffen Repriseformen, Madrigale mit einem ringförmigen Text, die am Schluß die Musik des Anfangs wiederholen (*Io morirò d'amore* und *Parto da voi, mio sole*). Auch bei *Danzava con maniere sopr'humane* enthält schon der Text ein deutliches Moment formaler Kohärenz: Die zweite der beiden Ottaven beginnt mit den Schlußworten der ersten (»Ver me l'alma mia Dea disse: Son presa. // Son presa, disse e a me rivolse in giro«), was Marenzio ausnutzt, um den Beginn der *seconda parte* musikalisch eng mit dem Schluß der *prima parte* zu verklammern. Oder das hochexpressive *Piangea Filli, e rivolte ambe le luci*, das Einstein als Vorläufer von Monteverdis Ariannen-Klage *Lasciatemi morire* bezeichnet hat.¹⁶ Hier beginnen die Verse 3 bis 6 sämtlich mit demselben Ausruf:

»O Tirsi, o Tirsi« pur mesta dicea,
 »O Tirsi, o Tirsi« mormoravan l'onde,
 »O Tirsi, o Tirsi« i venti,
 »O Tirsi, o Tirsi« i fior, l'herb'e le fronde.

Marenzio macht daraus eine ritornellhafte musikalische Struktur, in der das üppige Ausmalen der Wellen, Winde und Blumen gefaßt ist durch das immer gleiche, emphatische Motiv »O Tirsi, o Tirsi«. Aber auch unabhängig vom Text sorgt Marenzio in diesem Buch immer wieder für eine stärkere musikalische Konsistenz: in *Con dolce sguardo* durch die Wiederaufnahme der chromatischen Anfangswendung in den Takten 11 und 32, in *Da bei labri di rose* durch deutliche, vor allem rhythmische Beziehungen bei der Vertonung verschiedener Zeilen. Die traditionelle Wiederholung der Schlußzeile weitet er gelegentlich zu einer Wiederholung der gesamten zweiten Texthälfte aus und gibt so der Musik in *Parto da voi, mio sole* und in *Donò Cintia a Damone* die feste dreiteilige Form A-B-B.

Auch im vierstimmigen Madrigalbuch des selben Jahres 1585¹⁷ kümmert sich Marenzio deutlich mehr als davor um die Einheit der Musik, teils mit ähnlichen Mitteln, teils mit einer neueren Technik, deren Entwicklung noch gesondert darzustellen ist: der gleichzeitigen musikalischen Durchführung mehrerer Textzeilen (vor allem in *Dissi a l'amata mia lucida stella*). Die für Marenzio charakteristische Lust am bildkräftigen und virtuosen Umsetzen jeder Einzelheit des Textes in der Musik wirkt hier allerdings noch ungezügelt, sie verliert erst im betont ernsten *Primo libro a 4, 5 e 6 voci* von 1588 an

¹⁶ Einstein 1949, II, S. 651 f.

¹⁷ S. Luca Marenzio: *Madrigali a quattro voci. Libro primo* (1585), Edizione moderna e note critiche, hg. von A. Iosue, Fr. Luisi und A. Tecardi, Rom 1983.

Bedeutung und vollends im Spätwerk der 1590er Jahre.¹⁸ Die extrem kleingliedrige Reihungsform aber, zu der eine solche Tonmalerei von sich aus tendiert, scheint den Komponisten um 1585 nicht mehr ganz befriedigt zu haben, so erfolgreich er mit diesem Stil auch bis dahin war.

Wir haben keine unmittelbaren Hinweise dafür, daß die veränderte kompositorische Haltung etwa einem intensiveren Studium von Cipriano de Rore Spätwerk zuzuschreiben wäre. *Ecco l'aurora* und *Qual per ombros'e verdegianti valli* immerhin könnten aber mit ihrer Beziehung zu Palestrinas zwei Jahrzehnte älterem *Vestiva i colli* darauf hindeuten, daß sich Marenzio nach einer ersten Phase, in der er unbekümmert und selbstbewußt im pastoralen und »luxurierenden« Stil komponierte, nun intensiver mit der Tradition beschäftigte und mit den formalen Lösungen, die sie bereithielt. Wenn dem so war, konnten ihm jedenfalls die ebenso expressiven wie formal geschlossenen Madrigale des späten Rore das reichste Studienmaterial liefern.

*

Dreißig Jahre nach den beiden Marenzio-Madrigalen und beinahe fünfzig Jahre nach Palestrinas *Vestiva i colli* taucht das Phänomen der 'formalistischen' Sonettvertonung mit musikalisch gleichen Quartinen überraschend wieder auf in einem der zwei letzten generalbaßlosen Madrigale von Claudio Monteverdi, dem fünfsimmigen *Zefiro torna e 'l bel tempo rimena* im Sechsten Madrigalbuch von 1614.¹⁹ Daß Monteverdi hier bewußt an die geschilderte Tradition anknüpft, unterliegt kaum einem Zweifel, handelt es sich doch beim gewählten Text wieder um ein Frühlingsgedicht, um eines der berühmtesten sogar, Petrarcas Nr. CCCI aus den Sonetten *In morte di Madonna Laura* seines *Canzoniere*:

Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena,
E i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
E gurrir Progne e pianger Filomena,
E primavera candida e vermiglia.

Ricono i prati e 'l ciel si rasserena,
Giove s'allegra di mirar sua figlia,
L'aia e l'acqua e la terra è d'amor piena,
Ogni animal d'amar si riconsiglia.

¹⁸ Zu Marenzios späten Madrigalen s. Laura Williams Macy, *The late Madrigals of Luca Marenzio: Studies in the interactions of music, literature, and patronage at the end of the sixteenth century*, Ph.D. diss. Univ. of North Carolina at Chapel Hill 1991.

¹⁹ Claudio Monteverdi: *Open omnia*, Bd. X: *Madrigali a 5 voci, Libro Sesto*. Edizione critica, hg. von Antonio Delfino, Cremona 1991, S. 130. Pirrotta datiert die Komposition auf Ende 1607/Anfang 1608 (*Scelte poetiche di Monteverdi*, in: NRMI 2, 1968, S. 223).

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
 Sospiri, che del cor profondo tragge
 Quella ch'al ciel se ne portò le chiavi,
 E cantar augelletti e fiorir piaggie
 E 'n belle donne honeste atti soavi
 Sono un deserto e fere aspre selvaggie.

Monteverdi nimmt sich zwar die Freiheit, in der Wiederholung der Musik der ersten Quartine zur zweiten Quartine manches auszuschnücken, rhythmisch zu ändern oder auch eine Passage geringstimmiger zu setzen, doch in seiner Substanz bleibt der Satz derselbe, mit der Konsequenz, daß auch bildkräftige Wörter musikalisch nicht ausgemalt werden. So gibt Monteverdi – gewiß um die Form gerade am Beginn der zweiten Quartine nicht zu verwischen – »Ridono i prati« genau das gleiche neutrale Motiv wie den Anfangsworten »Zefiro torna« und eben nicht das zum Wort »lachen« eigentlich unvermeidbare, meist punktiert rhythmisierte Melisma (wie es etwa Marenzios Vertonung desselben Textes im *Primo libro a 4* von 1585 zeigt).

Zu der gewählten Form gehörte nun, traditionsbelastet wie sie war, auch ein chansonhafter Stil »alla francese«. Andererseits konnte aber Monteverdi nicht ohne weiteres in eine Tonsprache zurückfallen, die inzwischen als geradezu versteinert gelten mußte, selbst wenn sie in der Instrumentalkanzone noch weiterlebte. Seine Lösung ist so genial wie einfach: Er deutet zwar am Beginn der beiden Quartinen die typische imitatorische Struktur des Exordiums »alla francese« an, mit einem Soggetto, der mit daktylischer Tonrepetition beginnt und beispielsweise demjenigen von Marenzios *Qual per ompros'* im Umriss ähnelt, doch schreibt er diesen Satz (und die ganzen Quartinen bis auf zwei Takte) im Dreiermetrum. Damit ist der etwas betuliche Gestus des Kanzonenstils schlagartig verschwunden, die Musik beginnt gewissermaßen zu tanzen, statt einher zu schreiten, und aus der Erzählung vom Frühlingszug wird geradewegs die Musik zu einem Frühlingsreigen.

Gleichzeitig bietet diese Konzeption Monteverdi die Möglichkeit, den Umschlag zur Subjektivität im neunten Vers, zur trostlosen Verfassung des lyrischen Ichs, umso dramatischer zu inszenieren: als scharfen Umschlag von einer 'objektiven', nur eine Grundstimmung ausprägenden Musik zu einer völlig andersartigen, durch und durch subjektiven Tonsprache – mit einer nun geradtaktigen, ganz madrigalischen Musik, die affektiv aufgeladene Wörter auch mit extremen Dissonanzen und weiten Sprüngen umsetzt (um dann bei »Sono un deserto fere aspre selvaggie« sogar Giaches de Werts grandiose Petrarca-Vertonung *Solo e pensoso* von 1581 durchschimmern zu lassen). Der formelhafte Stil »alla francese« wird also von Monteverdi zwar transformiert

und poetisiert, aber dennoch als Gegenbild zum modernen, subjektiven Madrigalstil des zweiten Teils exponiert, beides im Dienste des Textausdrucks. So archaisch die Gesamtform in ihrem Umgang mit der Sonettform auch wirkt: Für Monteverdi war sie um 1610 offensichtlich deswegen noch interessant und ganz aktuell, weil sie der Tendenz seines Madrigalschaffens entsprach, die übliche Reihungsform durch eine geschlosseneren und in sich konsistentere Form zu ersetzen.

Poetisierung der Form und Rore-Nachfolge: Wert und Ingegneri

Palestrinas *Vestiva i colli* und die sich hierauf beziehenden Madrigale Marenzios sind mit ihrem strengen, fast strophischen Grundriß formale Extremfälle des Madrigals »alla francese«. Die weitaus meisten Madrigale, die musikalisch an die anekdotische Pariser Chanson anknüpfen, sind viel freier gestaltet, wenn auch einige eine chansonhafte Strophigkeit zumindest andeuten, indem sie am Beginn der zweiten Hälfte für ein oder zwei Verse die Musik des Anfangs wiederaufnehmen. Wie auch immer die Form im Einzelfall zustandekommen mag: Insgesamt sieht man in den Madrigalen dieses Typs mehr als in den meisten anderen Madrigalen der Zeit ein musikalisches Formdenken am Werk, das nicht ausschließlich den Text mit Tönen nachzeichnet.

Seine 1943 formulierte Beobachtung, daß Palestrina 1566 der erste war, der den Stil der *canzon francese* auf das Madrigal übertragen hat, revidierte Einstein selbst bereits 1949, als er *Pietro Taglia*s 1555 im *Primo libro a 4* erschienenen *Io me ne vo la notte* als »clothed in the musical dress of the French chanson« beschrieb.²⁰ Schon hier ist der Chansonton unverkennbar durch den narrativen Charakter des Textes provoziert, einer populären Strophe aus Ariostos *Orlando furioso*, und ebenso dann in Stefano Rossettis Vertonung desselben Textes von 1566, auf die Einstein ebenfalls hinweist. In beiden Fällen fehlt allerdings dem Anfangssoggetto die chansontypische Tonwiederholung im daktylischen Kanzonenrhythmus, und die Form ist jeweils wiederholungslos durchkomponiert.²¹ Ganz unmißverständlich aber zeigen drei Jahre vor *Vestiva i colli* einige Madrigale des jungen Giaches de Wert die formelhafte Melodik und Rhythmik der anekdotischen Chanson, nun auch verbunden mit einer stärker strukturierten musikalischen Form.

Werts vierteilige Kanzone *Ne la stagion che 'l ciel*, gedruckt erschienen 1563 im dritten Madrigalbuch *a 5*, aber wohl schon vor 1559 entstanden,²² beginnt jeden Teil mehr oder weniger im Stil »alla francese«, am deutlichsten die *seconda parte* (BEISPIEL 13a). Dem korrespondiert wieder ein ausgesprochen erzählender und beschreibender Text, der mit Naturbildern durchsetzt ist.²³

²⁰ Einstein 1949, I, S. 427. S. auch das Incipit auf S. 428.

²¹ Ediert in: Pietro Taglia: *Il primo libro de madrigali a quattro voci* (Milan 1555), hg. von Jessie Ann Owens, New York-London 1995 (SCM 27), S. 107, und Stefano Rossetti: *Madrigals for three to eight voices*, hg. von Allen B. Skei, Madison 1985 (RRMR 66-67), S. 55.

²² WertCW III (1962), S. 76. S. MacClintock 1966, S. 87 f.

²³ Es handelt sich um die *Canzone 5^a* aus Petrarca's *Sonetti e canzoni in vita di Madonna Laura* (*Canzoniere* Nr. L).

Wo es nötig ist, läßt sich Wert freilich nicht von plastischer Textvertonung abhalten. So vertont er das Herabsteigen der Schatten mit einer langen, fallenden Skala, und die Berge mit einem Oktavsprung (T. 12 ff., BEISPIEL 13b). Nicht weniger textgezeugt wirkt das fallende Skalenmotiv, wenn es dann neutextiert – und Erleichterung ausdrückend – in Takt 30 wiederkehrt zu »Ogni gravezza del suo petto sgombra«. Der Rhythmus dieses Skalenmotivs ist unverkennbar aus dem Anfangssoggetto gewonnen, was neben anderem darauf hinweist, daß nicht allein ein aus der Tradition übernommener formalistischer Grundriß, sondern auch bewußtes Streben nach musikalischer Geschlossenheit die Gestalt dieses Madrigals bestimmt.

(a)

C Co-me il sol vol - ge l'in-fiamma-te ro - te,

A Co-me il sol vol - ge l'in-fiamma-te ro - te, Co-me il sol vol -

Q Co - me il sol vol - ge l'in-fiam-ma-te ro - te,

T Co-me il sol vol - ge l'in-fiamma-te ro - - - te, l'in - fiam-ma-te ro - te,

B Co-me il sol vol - ge l'in-fiamma-te ro - - - te, l'in - fiam-ma-te ro - te,

86

(c)

Ec - co le ne - ve di-le-guat'e'l ge - lo, I pog -

Ec - co le ne - ve di - le-guat'e'l ge - lo, I

Ec - co le ne - ve di-le-guat'e'l ge - lo,

Ec - co le ne - ve di-le-guat'e'l ge - lo,

Ec - co le ne - ve di - le-guat'e'l ge -

Der Beginn von Werts *Ecco le neve dileguat'e 'l gelo* im selben Madrigalbuch arbeitet mit einem Soggetto, der dem Anfangsmotiv von *Come il sol volge* täuschend ähnlich ist (s. BEISPIEL 13c) – natürlich nur deswegen, weil es in gleicher Weise die formelhafte Rhythmik und Melodik der Pariser Chanson nachzeichnet und gerade nicht den Text abzubilden versucht. Während aber die Satzstruktur am Beginn von *Come il sol volge* mit ihrer paarigen Stimmenverteilung – auf zwei einander dicht imitierende Stimmen folgt mit einigem Abstand ein zweites Stimmpaar in ebenso enger Imitation – ganz dem Modell der französischen Chanson verpflichtet ist,²⁴ zeigen die Anfangstakte von *Ecco le neve* schon etwas von Werts eigener Handschrift: in Gestalt des eng verzahnten, gleichsam ungeduldigen Eintretens gleich dreier Stimmen.

An die musikalische Parallelität der ersten beiden Verspaare in der französischen Chanson erinnert es, wenn Wert in der dritten Zeile die Musik der Anfangszeile wiederaufnimmt, fraglos dazu angeregt durch die textliche Parallelität: »Ecco a lor corsi ritornat'i fiumi«. Die für die Chanson zentrale Reimgleichheit ist hier gar nicht gegeben: Das Gedicht ist formal ein Trecento-Madrigal der Reimfolge ABCACBDD (und gerade keine *ottava rima*, wie Carol MacClintock meint²⁵). Ausschlaggebend für die Wahl des Tonfalls »alla francese« – den Wert in den anderen, ganz madrigalistisch vertonten Zeilen aufgibt – ist einmal mehr der deskriptiv-idyllische Charakter des Textes.

Daß sich der formelhafte Stil des Madrigals »alla francese« auch ganz individuell fassen und expressiv umdeuten läßt, zeigt Wert vier Jahre später, im

²⁴ Auch die frühen Instrumentalkonzerte zeigen am Beginn fast stereotyp diese paarige Imitationsstruktur, s. etwa die erwähnten *Canzoni da sonare a quattro* von Florentio Maschera (Brescia 1584).

²⁵ Critical Notes zu WertCW III, S. 117. Leider sind MacClintocks Angaben zur Textform in der Wert-Gesamtausgabe äußerst unzuverlässig, gelegentlich sogar bei der Hälfte der Madrigale eines Buches falsch.

Quarto libro von 1567, mit seinem dreiteiligen Madrigal *A caso un giorno*.²⁶ Die Motivik und die Imitationsstruktur der ersten fünfzehn Takte (BEISPIEL 14) kommen zwar von der französischen Chanson her und entsprechen damit der Natur des Textes, vier Oktavstanzen von Tansillo, die eine Szene in arkadischer Landschaft mit Dialogen zwischen Hirte und Nymphe aus der Erzählperspektive beschreiben. Dennoch hat die Musik mit dem herkömmlichen Satz »alla francese« kaum noch etwas zu tun. Der typische deklamierende Beginn ist im Anfangssoggetto übersteigert zu fünffacher Tonwiederholung, die melodische Fortführung mit einer bloßen Quintskala denkbar karg, so daß das Motiv kaum mehr als eine bloße Rezitationsformel darstellt. Und das imitatorische Exordium etabliert im Grunde gar keinen kontrapunktischen Satz, sondern wirkt wie eine zufällige Schichtung von Motiven in einer Klangfläche, die sich harmonisch nicht von der Stelle bewegt. Einsatzfolge und Einsatzorte ließen sich beinahe beliebig verschieben, weil der Soggetto mit seiner Minimalsubstanz aus Tonrepetition und fallendem Quintlauf kontrapunktisch indifferent ist.

Das ändert sich auch nicht mit den folgenden beiden Versen, die an dieser Substanz festhalten und sie lediglich umrhythmisieren und umkehren (»In un bosco ...«). Auch die ausgeformtere vierte Zeile arbeitet noch wesentlich mit einem Quintgang. Mit heutigen, an musikalischen Naturschilderungen des 19. Jahrhunderts geschulten Ohren hört man diesen ungewöhnlichen Beginn wohl als eine wunderbar poetische Darstellung der Waldstimmung in ihrer naturhaften Statik (in der menschliche Kontrapunktregeln gleichsam suspendiert sind), als aus Floskeln gewobene F-Dur-Fläche, die bei »bosco« kurz in ein warmes B-Dur getaucht und dann wiederhergestellt wird, um in Takt 8 einer langen C-Dur-Klangfläche zu weichen. Doch damit wäre die Musik wahrscheinlich allzu 'romantisch' interpretiert. Zumindest die lange Klangfläche auf c bei »Ove giacea un pastor« dürfte in erster Linie das Liegen des Hirten darstellen. Die besondere Stimmungshaftigkeit dieses Anfangs aber teilt sich unabhängig davon mit, ob hier schon Naturdarstellung im Sinne der Romantik vorliegt oder nicht; hier wie Einstein einfach von einem »thoroughly recitative style« zu reden,²⁷ greift gewiß zu kurz.

Mit seinem eigentümlichen Beginn weist *A caso un giorno* schon voraus auf zwei Charakteristika von Werts reifem Stil, wie man ihn im siebten Madrigalbuch von 1581 voll entwickelt findet: einerseits die ausgeprägt deklamatorische, mit exzessiven Tonwiederholungen und einfachen Quintskalen arbeitende Motivbildung, andererseits die Angewohnheit, das Madrigal mit einem

²⁶ WertCW III, S. 65.

²⁷ Einstein 1943, S. 479.

BEISPIEL 14: G. de Wert, *A caso un giorno* (IV a 5, 1567), Beginn

C A ca-so un gior - no mi gui-dò la sor - te In

A A caso un gior-no mi gui-dò la sor - - te, A caso un gior - no

T A caso un gior - no mi gui-dò la

Q A caso un gior - no mi gui-dò la sor - - te

B A caso un gior - no

5
un bo - scho di quer - cie ombros'e spes - so, O - ve gia-
mi gui-dò la sor - - - - te In un bo - scho di quer - cie ombros'e spes -
sor - te In un bo - scho di quer - cie om-bros'e spes - so,
In un bo - scho di quer - cie ombros'e spes - - so, O -
mi gui-dò la sor - - te In un bo - scho di quer - cie ombros'e spes -

9
cea un pastor fe-ri-to a mor - - - - te Che la sua Ninfa in
so, O - ve giacea un pastor fe-ri-to a mor - - te Che la sua
O - ve giacea un pastor fe - ri-to a mor - - te Che la sua Ninfa in sen
ve giacea un pastor fe - ri - to a mor - te Che la sua Ninfa in sen
- - - - so, O - ve gia-cea un pastor fe-ri-to a mor - - te

ganz homogenen, fast entwicklungslosen Eröffnungsteil aus drei oder vier Versen und Soggetti zu beginnen, und erst dann zu einer Reihungsform überzugehen. In *A caso un giorno* ergibt sich die Homogenität des Anfangs daraus, daß Wert die ersten drei Zeilen einfach mit ein und demselben Material vertont. In späteren Werken gelingt Wert das gleiche mit stark kontrastierenden Soggetti, indem er sie über längere Strecken – oft in ähnlicher harmonischer Statik – gleichzeitig durchführt, wobei meist eines der Motive aus Tonrepetitionen und ein anderes aus einem Quintlauf besteht. Erstmals begegnet diese Technik bei Wert 1577 in *Valli nemiche al sol*, hier mit vier ausschließlich aus Tonrepetitionen oder Skalen gebildeten Motiven, die in den ersten 12 Takten simultan durchgeführt ein grandioses Landschaftsbild entwerfen.²⁸

Die Anfangsthematik von *A caso un giorno* greift Wert in der abschließenden *terza parte* wieder auf. Der Satz ist hier, der Erweiterung zur Siebenstimmigkeit und dem dialogischen Text gemäß, völlig anders, meist homophon und doppelchörig-dialogisch angelegt. Der Soggetto aus Tonrepetitionen und Quintskala trägt nun (in beiden Richtungen) nicht weniger als die ersten sieben Verse, ist also reduziert zu einer reinen Deklamationsformel, und die sechzehnte und letzte Zeile, die resümierend konstatiert »Che l'un uccise il ferro e l'altr'il duolo«, schlägt dann noch einmal den Bogen zurück zur *prima parte*, indem sie den Soggetto von deren vierter Zeile (T. 12) wiederaufgreift (ohne daß der Text es nahelegen würde). Einstein hat dieses ausladende Madrigal als Vorläufer der Kantate bezeichnet,²⁹ und als Madrigal ist es in der Tat ein Sonderfall. Mit seiner starken Tendenz, den Erzählgestus in eine besonders stabile und geschlossene Form zu fassen, entspricht es aber durchaus der allgemeineren Tradition des narrativen, musikalisch auf die französische Chanson weisenden Madrigals, so sehr es den Satztypus selbst von Anfang an transformiert.

Eine insgesamt noch wichtigere Rolle als bei Giaches de Wert spielen Tonfall und Satzstruktur der *canzon francese* im madrigalischen Œuvre von Marc'Antonio Ingegneri, dem gebürtigen Veroneser und *maestro di cappella* am Dom zu Cremona.³⁰ Ingegneri wird sich schon deswegen, weil er ein hervor-

²⁸ Im VI. Madrigalbuch, WertCW VI, S. 28. S. unten S. 297 ff.

²⁹ Einstein 1943, S. 477.

³⁰ Zu Ingegneris Biographie und Madrigalschaffen s. Ellinor Dohrn, *Marc'Antonio Ingegneri als Madrigalkomponist*, Hannover 1936; *La Musica in Cremona nella seconda metà del secolo XVI e i primordi dell'arte montevediana: Madrigali a 4 e a 5 voci di M. A. Ingegneri, Sacrae Cantuunculae e canzonette di C. Monteverdi*, hg. von Gaetano Cesari, Mailand 1939 (IMAMI VI), Prefazione (su appunti di G. Cesari) von Guido Pannain, S. IX-LII; Laurie Paget, *The Madrigals of Marc'Antonio Ingegneri*, in: *Muziek en wetenschap* 2 (1992), S. 83-107; dies., *Marc'Antonio Ingegneri: New Bio-*

ragender Geiger war, besonders für die anekdotische Pariser Chanson interessiert haben, da die frühen Instrumentalkanzonen ja nichts anderes waren als Bearbeitungen solcher Chansons, und mit seinen beiden im Madrigalbuch von 1579 überlieferten *Arie di canzon francese per sonare* gehört er denn auch, zusammen mit Vicentino (1572) und Maschera (1582), zu den ersten Komponisten, die originäre Instrumentalkanzonen schrieben. Die konstruktivistischen Züge und die starke Betonung einer klar artikulierten und ausbalancierten musikalischen Form in Ingegneris Madrigalen legen immer wieder – und mehr als bei jedem anderen Madrigalkomponisten – den Gedanken nahe, hier sei ebenfalls eine Art ‘instrumentales’ Denken am Werk. Der Umstand aber, daß die instrumentale Ensemblesmusik sich in jener Zeit gerade als Nachahmung vokaler Modelle herausbildete, scheint einen solchen Schluß letztlich doch zu verbieten. (Im 17. Jahrhundert wäre eine solche Deutung dann eher möglich.)

Im Unterschied zu Wert und anderen ist bei Ingegneri der Stil »alla francese« im Madrigal weitestgehend an eine poetische Form, nämlich die *ottava rima* gebunden. Dies hat insofern eine gewisse Logik, als die aus acht Elfsilblern der Reimfolge ABABABCC gebildete Ottava mehr als alle anderen italienischen Dichtungsformen den Texten der französischen Chanson ähnelt: Strophen, die (wenn sie achtzeilig sind) in der Regel die Reimstruktur ABAB BCBC aufweisen. Allerdings überrascht Ingegneris unformalistischer Umgang mit der Gedichtform. Gerade das dem französischen *huitain* und der italienischen *ottava rima* Gemeinsame, die Reimparallelität der ersten beiden Verspaare, bildet Ingegneri in der Musik fast nie ab, ganz im Gegensatz zur hierbei fast durchweg formalistischen Pariser Chanson (deren Schemata auch bei den Chansons von Madrigalkomponisten wie Arcadelt und Rore dominieren). Beim gleichaltrigen Giaches de Wert begegnet ein solcher Formalismus des öfteren, vor allem in den frühen Madrigalen über Ottaven: Ohne Rückhalt in der Textaussage wiederholt oder variiert das zweite Verspaar die Musik des ersten in *Chi salirà per me* (RISM 1558¹³) und *Senza intervallo mai di notte* (III a 5, 1563), oder greift der dritte Vers musikalisch auf den ersten zurück in *Che giova posseder, Ma di chi debbo lamentarmi, Da humil'verme* (I a 4, 1561) und *Vaghi boschetti* (VII a 5, 1581).³¹

graphical Information, in: Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento (Kgr.-Ber. Cremona 1992), hg. von Antonio Delfino und Maria Teresa Rosa Barezzani, Lucca 1995, S. 5-14.

³¹ Werts Ottava-Madrigal *Il dolce sonno* (I a 4, 1561) wiederholt ebenfalls in chanesker Manier für das zweite Verspaar die Musik des ersten, doch ist hier die Parallelität schon im Gedicht angelegt (»Il dolce sonno mi promise pace / Ma l'amaro vegghiar mi torn'in guerra./ Il dolce sonno è ben stato fallace/Ma l'amaro vegghiar', oimè, non era.«), wodurch die Form madrigalisch textgezeugt wirkt.

Ingegneris erstes Madrigal mit einem Exordium im Stil der *canzon francese*, das vierstimmige, auf eine Ottava von Lodovico Gonzaga geschriebene *Spesso in parte del ciel*, erschien – ebenfalls noch vor Palestrinas *Vestiva i colli* – zunächst unter Rores Namen in dem kurz nach dessen Tod kompilierten Rore-Druck *Le Vive fiamme* (RISM 1565¹⁸), später dann im Rahmen von Ingegneris *Primo libro a 4*, das wohl Ende der 1560er Jahre erstmals erschienen, aber erst in einem Nachdruck von 1578 überliefert ist.³² Da Ingegneri nach eigenen Worten bei Rore in dessen letzten Lebensjahren in Parma studiert und seinen Lehrer in höchsten Ehren gehalten hat,³³ wird es wohl so sein, daß dieses und zwei weitere Madrigale Ingegneris (*Non mi toglia* und *Chi vuol veder*) sich in Rores Nachlaß gefunden haben und irrtümlich für dessen Werke gehalten wurden, von Ingegneri aber dann später zu Recht als eigene beansprucht wurden.³⁴

Die äußere Form von *Spesso in parte del ciel* könnte durchaus von einem späten, 1565 noch ungedruckten Madrigal Rores beeinflusst sein, der schon erwähnten Ariost-Vertonung *Convien ch'ovunque sia* (RISM 1565¹⁷).³⁵ Ähnlich diesem Rore-Madrigal läßt Ingegneri zum fünften und sechsten Vers der Ottava die Musik der beiden Anfangszeilen wiederkehren, wobei er den Reprisesbeginn durch Synkopierungen und zwei Zusatzstimmen geschickt verschleiert und abschließend – einem nicht nur im Madrigal verbreiteten Usus folgend – die beiden Schlußzeilen wiederholt. Der musikalische Grundriß ist also hier wie dort A-B-A-C-C. Während allerdings bei Rore die Soggettowiederkehr sich dadurch aufdrängt, daß der fünfte Vers des Gedichts den Anfangsvers fast komplett wörtlich wiederholt, beginnt in Ingegneris Text eben dieser fünfte Vers vordergründig mit einem Gegensatz, signalisiert durch das Wort »ma«:

³² Ediert in RoreOp V, S. 10, *La musica in Cremona*, S. 17, und Marc'Antonio Ingegneri: *Il primo libro de madrigali a quattro voci* (Venice, 1578), hg. von J. A. Owens, New York-London 1993 (SCM 15), S. 31.

³³ In der an Ottavio Farnese, den Herzog von Parma gerichteten Widmung seines *Primo libro de madrigali a sei voci* von 1586 dankt er diesem für die einstige Großzügigkeit gegenüber Cipriano de Rore, der dadurch »s'avanzò tanto in essa [arte], che arrivò ad essere un perpetuo esempio, et maestro a tutti del comporre perfettamente. Ma quelli più particolarmente, et maggiormente de gli altri devono per tal conto restare a V. A. obligatissimi, li quali poterono in quel particular tempo, ch'egli fiori nella felicissima Corte di lei, essere con M. Cipriano familiarmente, et ricevere della conversatione, et dalla viva voce più espressi i suoi ammaestramenti«. (Die ganze Widmung ist abgedruckt bei Dohrn 1936, S. 18 f.)

³⁴ Vgl. Paget 1992, S. 86 ff.

³⁵ S. oben S. 61.

Spesso in parte del ciel lucent'e bella
 All'apparir di novo segno errante
 Si vede scolorir qualche fiammella
 O in tutt'o in parte ch'era accesa inante.
 Ma nel vago apparir della mia stella
 Col suo sereno e lucido sembiante
 Si veggon nel suo ciel alte faville
 Subito scolorarsi a mille a mille.

Dennoch sind beide Texthälften sehr direkt, durch Vergleich und Überbietung, aufeinander bezogen: Ein neu am Himmel erscheinendes Licht vermag zuweilen einen Nachbarstern verblassen lassen, mein 'Stern' aber – die Geliebte – läßt mit seinem Glanz die Himmelslichter gleich zu Tausenden erblassen. Um die Unvergleichlichkeit der Geliebten zu fassen, muß man ihr Erscheinungsbild mit dem zuvor Beschriebenen vergleichen, und genau dazu zwingt Ingegneris Formkonzeption den Hörer, wenn sie: die Zeilen 5 und 6 musikalisch mit dem Anfang parallel setzt (nicht ohne mit einem neu eingefügten Melisma bei »apparir« in Zeile 5 die neue Qualität dieses Lichtes anzudeuten). »Scolorir« (Vers 3) und »scolorarsi« (Vers 8) verrtont Ingegneri dann unterschiedlich, ersteres mit fallender Chromatik im Cantto, das zweite durch ein viermal monoton wiederholtes tiefes *d* (was beides dem Wort gerecht wird), läßt aber beide Phrasen in eine ganz analoge, den regulären Ambitus im Canto mit *a-c'-c'* unterschreitende Kadenz münden. (Die trotz Reimverschiedenheit lautliche Ähnlichkeit von »fiammella« und »a mille« verstärkt diese Beziehung noch.)

Das ebenfalls in Ingegneris *Primo libro a 4* erschienene *Come al partir del sol* – sein Text stammt aus Bradamantes Klage über Ruggiero im *Orlando furioso* (XLV, 36) – beginnt gleichermaßen mit einem Exordium »alla francese«. ³⁶ Dem Anfangssoggetto fehlt hier der stereotype Kanzonenrhythmus, seine Melodik aber ist ähnlich formelhaft und zeichnet im Umriß die Anfangswendung *c'-c'-f'-f'-g'-a'* von *Spess'in parte del ciel naach* (s. BEISPIEL 15). Der Tonfall entspricht damit wiederum dem deskriptiven Charakter der ersten Verse. Mit dem dritten Vers beginnt ein zweites Vergleichsglied: »E com'a l'apparir del suo splendore / Vien meno l'ombra«, das Ingegneri exakt mit der Musik der Takte 1-4 versieht, obwohl es vom Gegenteil spricht, vom Erscheinen des Lichts und Schwinden der Schatten. Inhaltlich auf den Anfang bezogen ist erst der fünfte Vers »Così senza'l mio sol seento timore«. Doch Ingegneri betont musikalisch nicht das bildliche Detail, sondern die syntaktische Struktur: die Parallelität der beiden langen »Come.....«-Sätze, die jeweils

³⁶ Vgl. Einstein 1943, S. 481. Ediert in *La Musica in Cremona*, S. 29, und IngegneriPLa4, S. 71.

BEISPIEL 15: M. A. Ingegneri, *Come al partir del sol* (I a 4, vor 1572), Beginn

Co - me al par - tir del sol si fa mag - gio - re L'om - bra on - de

Co - me al par - tir del sol si fa mag - gio - re L'om - bra

Co - me al par - tir del sol si fa maggio - re

Co - me al par - tir del sol

5

na - sce poi va - na pa - u - ra, on - de na - sce poi va - na pa - u - ra, on - de

on - de na - sce poi va - na pa - u - ra,

L'om - bra on - de na - sce poi va - na pa - u - ra, on -

si fa maggio - re L'om - bra on - de na - sce poi va - na pa - u - ra, on - de

9

na - sce poi va - na pa - u - ra E co - m'al'ap - pa - rir del suo splendo - re Vien

on - de na - sce poi va - na pa - u - ra E co - m'al'ap - pa - rir del suo

de na - sce poi va - na pa - u - ra E co - m'al

na - sce poi va - na pa - u - ra E

auf den Hauptsatz »Così senza 'l mio sol sento timore ...« (Vers 5) zielen und nur so auch verstanden werden können. Die Situation ist die gleiche wie in Rores *Se com'il biondo crin*, wo ebenfalls eine extrem hypotaktische Textstruktur vom Komponisten mit musikalischen Mitteln, durch analoges Beginnen der beiden Konditionalsätze, geklärt und sinnfällig gemacht wird.³⁷

³⁷ S. oben S. 55.

Man kann sich gut vorstellen, daß ein derartiges Entwickeln der musikalischen Form aus der Textstruktur, das Rore in seinen letzten Jahren besonders beschäftigt haben muß, Gegenstand von Ingegneris Kompositionsstudien bei Rore in Parma 1561/62 oder 1564/65 gewesen ist. Die handwerklichen Aspekte des Komponierens mußte Ingegneri als damals schon mindestens Fünfundzwanzigjähriger³⁸ von Rore gewiß nicht mehr lernen – seine musikalische Ausbildung hatte er schon in Verona erhalten, höchstwahrscheinlich bei Jachet de Berchem (und vielleicht danach noch bei Vincenzo Ruffo).

In *Come al partir del sol* sorgt Ingegneri ferner dadurch für Zusammenhang, daß er den zweiten Vers (der zunächst durch ein auch musikalisch umgesetztes Enjambement den ersten fortsetzt: ».... si fa maggiore / L'ombra«) eng mit dem ersten verschränkt, nämlich in den Takten 3-5 beide Verse gleichzeitig vortragen läßt. Ebenso erklingt dann in Takt 13 der vierte Vers zunächst simultan zum dritten. Statt vier verschiedene Imitationsabschnitte (*imitazioni* oder *fughe*) aneinanderzureihen, schafft Ingegneri zwei in sich geschlossene Komplexe, die vom gleichen Soggetto ausgehen. Die Verse 5 und 6 setzt er als Oberstimmtrio mit kontrastierend homophonem Beginn von den Rahmenteilern ab – eine Technik, die dann auch sein Schüler Monteverdi favorisieren wird –, wobei der baßlose, 'unvollständige' Satz zugleich die Textausgabe spiegelt: »senza 'l mio sol«. Zum Ruf nach Wiederkehr (»Deh torn'a me, mio sol«) kehrt in Vers 7 sinnfällig der Baß als führende Stimme wieder, mit einem Soggetto, der ein Moment von Wiederkehr zumindest andeutet, indem er den Anfangsrhythmus von »Come al partir« und »E com'a l'apparir« aufgreift. Das komplette Wiederholen des zwölftaktigen Schlußteils (Verse 7 und 8) schließlich ist nichts Ungewöhnliches, gewinnt hier aber doch eine besondere Funktion als symmetrisches Gegengewicht zur variativen Wiederholungsstruktur der ersten 21 Takte.

Intelligente Textinterpretation, jenseits von bloßer Malerei, und eine ausgeprägte Sensibilität für formale Ausgewogenheit gehen in diesem Madrigal Hand in Hand. Mit dem Schema A₁-A₂-B-C-C wäre nur eine Seite der Form beschrieben; zu berücksichtigen wäre gleichermaßen, wie Ingegneri in unterschiedlicher Weise Verse miteinander verknüpft, den ersten Vers etwa mit dem zweiten, dritten und siebten, wie er mit großräumigen Abschnittsbildungen, Kontrasten (vollstimmig-reduziert-vollstimmig) und Symmetrien arbeitet. Die meisten anderen Komponisten der Zeit hätten den Text zweifellos vor

³⁸ Entgegen der überwiegend in der Literatur – auch noch im New-Grove-Artikel von Steven Ledbetter – zu findenden Meinung, Ingegneri sei um 1545 geboren, wies 1976 Enrico Paganuzzi (einen 40 Jahre lang folgenlos gebliebenen Hinweis von Gino Sandri aufgreifend) nach, daß sein Geburtsjahr 1535 oder 1536 gewesen sein muß (*Medioevo e Rinascimento*, in: *La musica a Verona*, hg. von G. B. Pighi, Verona 1976, S. 163 und 212); vgl. dazu ergänzend Paget 1995.

allem als Reihungsform vertont und dabei vielleicht stellenweise die Worte stärker abgebildet. Ein Formdenken, das den Text ernstnimmt und gleichzeitig in solch differenzierter Weise auf klare Struktur und Geschlossenheit in der Musik achtet, konnte Ingegneri damals wohl nur von Cipriano de Rore lernen.

Was schon bei Palestrina und Marenzio festgestellt wurde, gilt auch für Ingegneris *Come al partir del sol*: Der im Stil »alla francese« gehaltene Beginn verhält sich in seiner Formelhaftigkeit indifferent gegenüber dem bildlichen Gehalt des Textes und will zunächst nichts weiter als einen Erzählton anschlagen. Dies ist in Ingegneris erster, vierstimmiger Vertonung von *La verginella è simil'alla rosa* im etwa zehn Jahre später erschienenen *Secondo libro a 4* von 1579 nicht anders, wohl aber (im selben Buch) in *Quando l'errant'et stanco peregrino*.³⁹ Trotz des formelhaften Beginns mit Einsteins »narrative rhythm« zeichnet dessen Anfangssoggetto mit seinem Oktavsprung und der schrittweise herabsinkenden Linie deutlich genug das Herumirren und Ermüden des Fremdlings nach (BEISPIEL 16), abschließend mit einer im Canto unter den regulären Ambitus, zum tiefen *a* absackenden Kadenz in tiefster Lage, die am Ende der zweiten Zeile (»Per hermi boschi et solitari campi«) variiert wiederholt wird, dadurch ebenso musikalische Einheit erzeugend wie die Abgelegenheit der »solitari campi« symbolisierend. Das Motiv von »Per hermi boschi« (T. 5) greift Ingegneri neun Takte später zum gedanklich dazugehörigen »orma non stampi« wieder auf: Durch dichte Wälder streift der Fremde, in denen sich keines Menschen Fußspur findet. Die fünfte Zeile dann komponiert Ingegneri als fast unveränderte Reprise der Anfangstakte 1-4, was der Text selbst zunächst keineswegs nahelegt:

Quando l'errant'et stanco peregrino
Per hermi boschi et solitari campi
Notturn'et pien d'horror segu'il camino
Ove sentier mortal orma non stampi,
Prend'in sua scort'alcun lume vicino
O qualche stella o de la luna i lampi.
Ma io in questo d'amor cieco viaggio:
Come farò senz'il mio fido raggio?

(Wenn der umherirrende, müde Fremdling
durch dichte Wälder und einsame Felder,
dunkel und unheimlich, seinen Weg nimmt,
wo nie ein Sterblicher Spuren hinterlassen hat,
nimmt er ein nahes Licht zur Begleitung,
einen Stern oder den Schein des Mondes.
Ich aber auf diesem Weg der blinden Liebe:
was mache ich ohne meinen treuen Sonnen-
strahl?)

Das Licht, das sich der Wanderer als Begleiter nimmt, kann der Anfangssoggetto bei »Prend'in sua scort'alcun lume vicino« nicht abbilden, wie es irgend-

³⁹ La Musica in Cremona, S. 60, und Marc'Antonio Ingegneri: *Il secondo libro de' madrigali a quattro voci* (Venice, 1579), hg. von J. A. Owens, New York-London 1993 (SCM 16), S. 46.

BEISPIEL 16: M. A. Ingegneri, *Quando l'errant'et stanco peregrino* (II a 4, 1579) Beginn

Quan-do l'er-ran - t'et stan-co pe-re-gri - no, Quan-do l'er -
 Quan-do l'er-ran - t'et stan-co pe-re-gri - no, et
 Quan-do l'er-ran - t'et stan-co
 Quan-do l'er-ran - t'et
 ran-t'et stan-co pe-re-gri - no Per her-mi bo-schi
 stan-co pe-re-gri - no Per her-mi
 pe-re-gri - no Per her-mi bo-schi, Per her-mi
 stan-co pe-re-gri - no Per her-mi bo-schi, Per her-mi
 et so-li-ta-ri cam-pi Not-tur - n'et pien d'hor-ror
 bo-schi et so-li-ta-ri cam-pi Not-tur - n'et pien d'hor-
 bo-schi et so-li-ta-ri cam-pi Not-tur - n'et pien d'hor-ror
 bo-schi et so-li-ta-ri cam-pi Not-tur - n'et pien d'hor-ror

ein Melisma täte. Die Musik betont höchstens das Moment des Mitwanderns. Betrachtet man die syntaktische und inhaltliche Struktur des Textes, so erscheint eine Wiederaufnahme des Anfangs aber gerade hier im fünften Vers außerordentlich sinnvoll. Für das Verständnis der in den beiden Schlusszeilen formulierten Pointe ist für den Hörer entscheidend, daß er aus der weit-schweifigen und komplizierten Konstruktion der Zeilen 1-6 eines heraushört: »l'errant'et stanco peregrino [...] prend'in sua scort'alcun lume vicino«. Alles

andere ist Illustration und Erweiterung, im Grunde nebensächlich für die Pointe des Gedichts: Dem einsamsten Wanderer, der noch im verlassensten Gelände wenigstens von irgendeinem Licht begleitet wird, geht es noch gut verglichen mit mir – beraubt meines »raggio« (als gängiger Chiffre für die Geliebte). Von den diese Pointe vorbereitenden Gerüstzeilen 1 und 5 ist die eine schon als Beginn herausgehoben, und die andere könnte man gar nicht stärker hervorheben und zugleich auf den Anfang beziehen, als es Ingegneri hier mit der Wiederaufnahme der Eröffnungstakte in der Satzmitte tut.

Einmal mehr, wiederum ganz im Geiste des späten Rore, dient die mit Korrespondenzen arbeitende Form also unmittelbar dem Textverständnis und Textausdruck. Und selbst in der Art und Weise, in der Ingegneri das kontrastierende Schlußzeilenpaar mit dem Vorhergehenden verknüpft, scheint noch semantischer Sinn versteckt. »Ma io in questo d'amor cieco viaggio« knüpft im Sopran mit seiner gedehnt fallenden Sextskala *d'-f* (T. 26) zunächst an das vorausgehende »o de la luna i lampi« an, weist aber zugleich auch auf das 'Wandermotiv' des Anfangs zurück, was Sinn macht, da es ja ebenfalls von einem (Irr-)Weg redet. Wiederholt werden die Worte vom Alt in Takt 28 mit einem anderen treppenförmigen Motiv, das offenbar aus »Notturn'et pien d'horror« (T. 8 f.) gewonnen ist und damit subtil andeutet, daß die Sackgasse, in die die Liebe den Unglücklichen geführt hat, nicht weniger horribel ist.

Ingegneris Reprisesformen und ihr Umfeld

Den wohl beliebtesten, am häufigsten als Madrigal vertonten Text Ariostos, *La verginella è simil'alla rosa* (*Orlando furioso* I, 42),⁴⁰ hat Marc'Antonio Ingegneri gleich zweimal in Musik gesetzt, 1579 vierstimmig und 1587 fünfstimmig, beidemal in einem Stil »alla francese«. Ein derartiger Stil begegnet im Zusammenhang mit dieser (wiederum ausgesprochen deskriptiven) Ottava zum erstenmal in Giaches de Werts fünfstimmigem Madrigal von 1558.⁴¹ Wert läßt hier zum fünften Vers (»L'aura soave ...«, s. u.) die Musik des ersten Verses wiederkehren, was der Musik eine klar artikulierte Form gibt, aber höchstens durch die Reimfolge der Ottava und jedenfalls nicht durch ihren Inhalt motiviert sein kann. Ingegneris Madrigale arbeiten beide gleichfalls mit einer Reprise des Ausgangsmaterials, doch bringen sie diese erst am Schluß, in der letzten bzw. vorletzten Zeile. Mit einem Andeuten der Reimstruktur hat dies nichts mehr zu tun, und anders als in den oben diskutierten Madrigalen läßt sich auch nicht behaupten, daß diese Form die Aussage unterstützen oder die Textstruktur verdeutlichen würde (was hier gar nicht nötig ist). Das Gedicht vergleicht in arkadischen Bildern ein junges Mädchen – in Ariostos Versepos ist es Angelica – mit einer unberührten Rose, der die Elemente huldigen und mit der sich junge, verliebte Leute gerne schmücken:

La verginell'è simil alla rosa	(Das junge Mädchen gleicht der Rose,
Ch'in bel giardin su la nativa spina	die im schönen Garten wächst, allein
Mentre sola sicura si riposa,	und von ihren Dornen geschützt;
Ne gregge ne pastor se gl'avicina.	weder Herde noch Hirte kommen ihr nahe.
L'aura soave e l'alba ruggiadosa,	Die linden Lüfte und die Morgenröte,
L'acqua, la terr'al suo favor s'inchina,	Wasser und Erde erweisen ihr die Reverenz,
Giovani vagh'e donn'innamorate	schöne Jünglinge und verliebte Frauen
Aman'haverne 'l sen'e tempi'ornate. ⁴²	schmücken mit ihr gerne Brust und Schläfen.)

Den heiteren, unbeschwerten Gestus des Gedichts wie den Reiz der Bilder faßt das spätere (und längere) fünfstimmige Madrigal gewiß überzeugender in Töne. Doch betrachten wir zunächst die erste, im *Secondo libro a quattro voci* 1579 erschienene Vertonung.⁴³ Ingegneri läßt hier (wie dann auch 1587) den

⁴⁰ Die Serie der Vertonungen beginnt mit Francesco dalla Viola (RISM 1548⁸, ed. in SCM 7, 1988), und wird fortgesetzt unter anderem von Vincenzo Ruffo (*IV a 5*, 1556). Vgl. auch die Liste der Ariost-Vertonungen bei Balsano/Haar 1981, S. 51 ff.

⁴¹ Im *Primo libro a 5*, WertCW I, S. 115.

⁴² Textfassung nach dem Madrigal von Ingegneris *Secondo libro a 4* (1579). Im *Quinto libro a 5* (1587) heißt es in der Quelle (Expl.: D-As) »virginella« und am Schluß irreführend »havern'e 'l sen'« (auch in Hudsons Edition, die nebenbei fälschlich »mentre sola e sicura« liest).

⁴³ *La musica in Cremona*, S. 43, und IngegneriSLa4, S. 9.

Anfangsvers, der vom Mädchen redet, nur vom hellen Oberstimmenpaar vortragen (BEISPIEL 17a); die Unterstimmen beginnen erst mit Zeile 2, motivisch neu und doch ohne den Anfangssoggetto einfach auszulassen, nämlich mit seiner exakten Umkehrung. Technisch gesprochen: Ingegneri faßt die ersten beiden Verse zu einer einzigen *fuga* zusammen, die mit Grundgestalt und Umkehrung eines Soggettos arbeitet. Aus dem aufsteigenden Tetrachord von »Ch'in bel giardin« gewinnt er anschließend noch das Motiv von »Mentre sola«. (Werts Vertonung von 1558 beginnt mit einem vergleichbaren Soggetto und ebenfalls einer – angedeuteten – Umkehrung, aber ohne die Stimmlagendifferenzierung und mit ganz neuer Motivik im zweiten Vers.)

Den Text durchweg nur sparsam madrigalistisch illustrierend, entwickelt sich Ingegneris Madrigal hin zu einer in den Zeilen 6 und 7 bewegteren, daktylisch-kanzonettenhaften Rhythmik, worauf dann zum Schlußvers in Takt 39 die Anfangsthematik wiederkehrt, variiert und in neugefaßter Textur (BEISPIEL 17b). Die Oberstimmen bringen, die belebte Rhythmik des Vorigen fortsetzend, den Soggetto in zunächst rhythmisch diminuierter Gestalt, die Unterstimmen singen dazu die aus Vers 2 bekannte Umkehrung. War die Thematik am Anfang auffallend knapp abgehandelt worden, so gleicht dies der Schluß aus, indem er jeder Stimme zweimal einen kompletten Soggetto einräumt. Und wenn dieser Schluß zunächst einmal die Gesamtform wirkungsvoll abrundet und fest verklammert, so ist er zugleich auch – durch Vollstimmigkeit, Beschleunigung und Gleichzeitigkeit beider Gestalten – gegenüber dem Anfang Steigerung und Verdichtung.

Interessanterweise arbeitet nun eine der beiden im selben Madrigalbuch enthaltenen Instrumentalkanzonen zu Beginn mit exakt dem gleichen Soggetto wie *La verginella* (s. BEISPIEL 18). Die mit *Aria di Canzon Francese per sonar del ottavo tono* überschriebene, im gleichen Modus stehende Komposition⁴⁴ exponiert den Soggetto sogar in ähnlicher Stimmenkonfiguration: zunächst als Oberstimmenduo, dann mit der Umkehrungsgestalt in den beiden Unterstimmen, nur so, daß der kontrapunktische Satz ein anderer ist.⁴⁵ Die Kanzone ist mit 69 Semibrevis-Takten um die Hälfte länger als das Madrigal und rhythmisch viel einförmiger; im wesentlichen besteht sie nur aus Ketten

⁴⁴ Spartiert gedruckt in Gaetano Cesaris Vorwort zu: *Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco*, Bd. II, hg. von Giacomo Benvenuti, Mailand 1932 (IMAMI II), S. LII.

⁴⁵ Zu Ingegneris Kanzonen vgl. neben Cesari (ebd., S. L ff.) Stefan Kunze, *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, Tutzing 1963, S. 29 f.; Dietrich Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien*, Köln-Wien 1970 (AnM 10), S. 208 ff., und Marina Toffetti, *Le due »Arie di canzon francese per sonar«. Riflessioni sulle affinità melodiche e tecnico-compositive in alcune composizioni vocali e strumentali di Marc'Antonio Ingegneri*, in: Kgr.-Ber. Cremona 1992, Lucca 1995, S. 135-152, S. 135-152.

BEISPIEL 17: M. A. Ingegneri, *La verginell'è simil alla rosa* (II a 4, 1579), Beginn und T. 39

(a)

La ver-gi - nel-l'è si - mi - l'al - la ro - sa Ch'in bel giar - din su la na - ti - va

La ver-gi - nel-l'è si - mi - l'al - la ro - sa Ch'in bel giar - din

Ch'in bel giar - din su

Ch'in bel giar - din su la na - ti - va

7

spi - na Men - tre so - la si - cu - ra si ri - po - sa

su la na - ti - va spi - na Men - tre so - la si - cu - ra

la na - ti - va spi - na Men - tre so - la, Men - tre so -

spi - na Men - tre so - la, Men - tre so - la

(b)

39

A - man'ha-ver-ne'l se - n'e tem - pi'or - na - te,

A - man'ha-ver-ne'l se - no e tem - pi'or - na - te, A - ma - n'ha-ver-ne'l

A - ma - n'ha - ver - ne'l se - n'e tem - pi'or - na - te, A -

A - ma - n'ha - ver - ne'l se - n'e tem - pi'or - na - te,

43

A - man'ha-ver-ne'l se - n'e tem - pi'or - na - te,

se - n'e tem - pi'or - na - te, e tem - pi'or - na - te, e tem - pi'or - na - te,

ma - n'ha-ver-ne'l se - n'e tem - pi'or - na - te, e tem - pi'or - na - te,

A - man'ha-ver-ne'l se - n'e tem - pi'or - na - te,

BEISPIEL 18: M. A. Ingegneri, *Aria di canzon francese per sonar del ottavo tono* (II. Madrigalbuch a 4, 1579), Beginn



von Semiminimen und einzelnen Minimen. Instrumentale Spielfiguren finden sich nicht, doch die instrumentale Bestimmung (die Einstein noch bestritt ⁴⁶) äußert sich nicht zuletzt darin, daß die Phrasen meist viel länger sind als in Ingegneris Madrigalen und bis zu elf Breven ohne 'Atempause' durchmessen können. Auch das gegenüber dem Madrigal weitaus längere Festhalten am Anfangssoggetto ist typisch für die frühe Instrumentalkanzone.

Die folgenden Soggetti der Kanzone haben mit dem Madrigal nichts mehr gemein; anders als im Madrigal kommt es am Schluß auch nicht zu einer Reprise der Anfangsthematik. Dies überrascht, denn aus heutiger Sicht würde man gerade das Umgekehrte erwarten: daß nämlich die Vokalkomposition, dem Text folgend, als offene Reihungsform geschrieben und daß eher die Instrumentalkomposition, da ihr die äußere Klammer eines Worttextes fehlt, als stabile Bogenform gestaltet wäre. Ingegneri aber gibt dem vokalen Satz, und nur ihm, die Reprisesform, ohne daß der Text dies nahelegen würde. Man mag hier von einer »autonom-musikalischen« Formkonzeption reden;

⁴⁶ Einstein 1949, II, S. 719: Die zwei *Arie di canzon francese* seien »not so much instrumental music as they are schemes to be adapted to texts in a specific form – that of the ottava rima.« Dagegen spricht neben dem Zusatz »per sonar«, daß sich der Musik keineswegs mühelos Elfsilbler unterlegen lassen, manchmal – bei Phrasen aus 10 Tönen – sogar überhaupt nicht. Ich denke auch nicht, daß die Stücke »ebensogut als vokale Kompositionen denkbar« wären (Kunze 1967, S. 29).

der Vergleich mit der Instrumentalkanzone jedoch macht klar, daß das dahinterstehende Formdenken deswegen noch lange nicht von der Instrumentalmusik herkommt.

Die Kanzone dürfte auch erst nach dem Madrigal entstanden sein und damit ähnlich 'sekundäre' Musik darstellen wie viele frühe Instrumentalkanzonen, die – was in Venedig noch in den 1590er Jahren verbreitet war – thematisches Material aus französischen Chansons des »anekdotischen« Typs übernehmen oder Chansons insgesamt paraphrasieren und arrangieren (eine Technik, die von den Zeitgenossen womöglich höher bewertet wurde als die Originalschöpfung⁴⁷). Ingegneris *Aria di Canzon Francese* weicht von der allgemeinen Praxis nur insofern ab, als sie ihr Soggetto einem Madrigal entnimmt – nicht zufällig einem solchen, das selbst im Stil »alla francese« beginnt. Dafür, daß die »Verginella«-Kanzone erst nach dem Madrigal entstanden und nach ihm modelliert ist, spricht auch die Mensurvorgezeichnung. Das *tempo di semibreve*, in dem die Kanzone notiert ist (in der Quelle⁴⁸, leider nicht in Cesaris Edition), ist eine genuin madrigalische, vom *madrigale cromatico* oder *a note nere* der 1540er Jahre herkommende Mensur, die in der Instrumentalmusik dieser Zeit äußerst ungewöhnlich ist⁴⁹ und sich hier eigentlich nur damit erklären läßt, daß Ingegneri die Thematik einfach samt ihrer Mensur aus dem Madrigal übernommen hat. Der in den Stimmbüchern unmittelbar davor abgedruckten, im Bewegungsgestus identischen und auch motivisch recht ähnlichen *Aria di Canzon Francese per sonar del primo tono*⁵⁰ gab Ingegneri dagegen die gattungsübliche Mensur des *tempo di breve*.

Diese zweite Instrumentalkanzone hat nun die Reprise, die der »Verginella«-Kanzone fehlt. Im Unterschied zum Madrigal greift sie am Schluß nicht nur die Anfangsthematik wieder auf, sondern wiederholt, verschleiert eingeführt und zunächst variiert, komplett die Brevis-Takte 1-8 und erzeugt so eine auch in den Proportionen etwa gedrittelte Dreiteiligkeit A-B-A'.⁵¹ Ihr Anfang ähnelt dem Beginn von *La verginella* noch soweit – der Soggetto ist in den ersten vier Tönen gleich, danach immerhin ähnlich und wird ebenfalls mit seiner Umkehrung kombiniert –, daß man den Eindruck hat, es beziehe sich Ingegneri hier ein zweites Mal auf das Madrigal, thematisch nur noch frei-

⁴⁷ Dies vermutet jedenfalls Dietrich Kämper (1970, S. 215).

⁴⁸ *Il Secondo Libro de' Madrigali di Marc'Antonio Ingegneri a quattro voci, con due Arie di canzon francese per sonare (...)*, Venedig: Gardano 1579, Expl.: D-Mbs.

⁴⁹ Im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts begegnet sie dann schon häufiger, gelegentlich sogar in Ricercaren; s. Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, Kassel 1992, Bd. 1, S. 34 f.

⁵⁰ Spartiert gedruckt in: *Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco*, II, S. L.

⁵¹ Cesari beschreibt die Form unzutreffend als »A-B-AA e Coda« (ebd.).

variativ, dafür aber nun auch formal. Zwingend erscheint die Abhängigkeit in diesem Falle nicht, aber es spricht doch manches dafür, daß die instrumentale Repriseform, die hier zum erstenmal in der noch ganz jungen Gattung der *canzon francese per sonar* begegnet,⁵² jedenfalls eher einem vokalen Vorbild folgt als die vokale einem instrumentalen.

Ob die Konzeption von *La verginella* ihrerseits von Repriseformen der französischen Chanson inspiriert ist, muß dabei offen bleiben. Natürlich spielen Bogenformen in der Pariser Chanson um 1530 eine nicht unwichtige Rolle, bei Claudin de Sermisy und anderen, oft im Schema A-A-B-A oder A-B-C-A (häufig erweitert um eine Schlußzeilenwiederholung). Die musikalische Reprise reflektiert in diesen kleinen Formen die Wiederaufnahme des Anfangsreims in der vierzeiligen Strophenform a-b-b-a. Ähnlich ist dies in Willaerts 1530 von Attaingnant publizierter Chanson *Mon coeur, mon corps*, die in Umfang und Stil dem Madrigal etwas näher kommt und aus der Textform AABBA die musikalische Form A-B-C-D-A'A' macht. Bei mehreren um die Jahrhundertmitte publizierten Chansons mit acht- oder zehnzeiligen Strophen finden sich auch Repriseformen, deren Struktur nicht aus der Reimfolge oder einer Wiederkehr des Anfangstextes abgeleitet ist, so mehrfach bei Arcadelt⁵³ (fast stets mit der musikalischen Form A-A-B-AA). Dem Typus nach handelt es sich dabei aber ebenfalls meist um die ziemlich homophone »sentimentale Chanson«, nicht um die kontrapunktische, narrative und oft frivole »anekdotische Chanson«, die allein dem Madrigal »alla francese« und der Instrumentalkanzone als Modell dienen konnte. Ganz unbekannt ist die Repriseform allerdings auch in der anekdotischen Chanson nicht: In Clemens non Papas fünfstimmiger Fassung von *La belle Margarithte* (1550)⁵⁴ wird die Musik der Anfangszeilen »La belle Margarithte / Est une noble fleur« wieder aufgegriffen von den Schlußzeilen »La plus belle florette / Qu'au monde ppuis trouver«. Daß der Text wie im Falle von Ariostos *La verginella* ein junges Mädchen mit einer Blume vergleicht, wird wohl Zufall sein – Ingegnieris Madrigal unterscheidet sich von dieser Chanson so grundlegend, daß man einen Einfluß auf die Formbildung nicht annehmen möchte.

⁵² Die älteren Instrumentalkanzonen, Vicentinos *Canzone da sonare* »La bella« von 1572 und Mascheras schon 1574 publizierte zwei Kanzonen, die im *Libro primo de canzonì da sonare a quattro voci* von 1584 (bzw. 1582) als *Canzon Seconda* und *Quarta* figurieren, haben sämtlich Reihungsformen. In Mascheras Kanzonensammlung weist dann einzig die *Canzon Decimaterza* eine Repriseform auf.

⁵³ Etwa in den vierstimmigen Chansons *Contentez vous* (RISM 1549²²), *Mon amytié* (1550⁵), *Hélas, mes yeux, L'hiver sera* und *Vive sera* (1553²³), ediert in Arcadelt Op VIII.

⁵⁴ Jacobus Clemens non Papa: *Opera omnia*, hg. von K. Ph. Bernet Kempers, Bd. X: *Chansons*, [Rom] 1962 (CMM 4), S. 82. Daneben begegnen auch Chansons, deren Repriseform schon im Text vorgebildet ist, wie bei *La la la la la, maistre Pierre*.

Eher schon ließe sich vorstellen, daß ein Impuls von einem 22 Jahre früher publizierten Madrigal des Florentiners Francesco Corteccia ausging, dem ebenfalls vierstimmigen *Alcun non può saper* aus Corteccias *Secondo libro a 4* von 1547.⁵⁵ Hier kehrt zum vorletzten Vers der Ottava (»Ma quel che di cor ama riman forte«) nur leicht variiert die Musik der ersten sechs Takte (»Alcun non può saper da chi sia amato«) wieder, subtil dadurch vorbereitet, daß schon die vorausgehende *imitazione* ein wenig an die Anfangsmotivik erinnert. Die Motivik des Exordiums und seine fugierte Textur sind Ingegneris *La verginella* nicht unähnlich, andererseits aber auch nicht so ähnlich, daß eine Nachahmung erkennbar wäre (zumal Modus, Schlüsselung und Mensur jeweils verschieden sind). Inhaltlich haben die Texte beider Madrigale nichts gemein – *Alcun non può saper* philosophiert über den Unterschied zwischen echter und lediglich opportunistischer Loyalität zu einem »signor«⁵⁶ –, stammen aber zumindest aus derselben Quelle, Ariosts *Orlando furioso*.⁵⁷ Corteccias Madrigal gehört sogar zu den ersten Vertonungen von Stanzen aus Ariosts *Versepos* in der Gattung überhaupt.

Ingegneris fünfstimmige, im *Quinto libro a 5* von 1587 erschienene Vertonung von *La verginella*⁵⁸ knüpft zwar an keiner Stelle thematisch, wohl aber strukturell an das vierstimmige Madrigal von 1579 an. Den rhythmisch viel profilierteren, chansonhafteren und auch attraktiveren Anfangssoggetto (BEISPIEL 19) gibt Ingegneri wiederum beiden Anfangsversen, auch in der Umkehrungsgestalt, und vereint sie so erneut zu einer einzigen *imitazione* (deren starre Einsatzfolge vom Alt mit seiner legeren, fragmentierten Paraphrase schön aufgelockert wird). In den Binnenversen 3-6 vertont er gegenüber der vierstimmigen Version das Getümmel der Herde anschaulicher und die linden Lüfte expressiver, lockert den Satz mit Trio- und Quartettpassagen auf und sorgt zugleich für musikalischen Zusammenhang durch eine Wiederaufnahme der daktylischen Anfangsrhythmik in den Motiven der fünften und sechsten

⁵⁵ Ediert in Francesco Corteccia: *Collected Secular Works*, hg. von Frank A. D'Accone, [Rom] 1981 (*Music of the Florentine Renaissance*, IX), S. 44.

⁵⁶ Kompletter Text samt Übersetzung unten S. 202.

⁵⁷ Die Strophe *Alcun non può saper* eröffnet den Canto XIX.

⁵⁸ Ediert in: Adriano Willaert *e i suoi discendenti. Nove madrigali a cinque voci*, hg. von G. Francesco Malipiero, Venedig-Rom [1963], S. 23, und Marc'Antonio Ingegneri: *Sieben Madrigale*, hg. von Barton Hudson, Wolfenbüttel 1974 (*Das Chorwerk*, 115), S. 18. Zur Form vgl. Denis Arnold, *Monteverdi and his Teachers*, in: *The New Monteverdi Companion*, hg. von D. Arnold und N. Fortune, London 1985, S. 94 f. Ein Vergleich beider Vertonungen findet sich auch bei Gloria Jorinii, *Osservazioni sulle ultimi raccolte madrigalistiche di Marc'Antonio Ingegneri. Il »Primo libro di madrigali a 6 voci« (1586); il »Quinto libro di madrigali a 5 voci« (1587)*, in: Kgr.-Ber. Cremona 1992, Lucca 1995, S. 231 ff. (mit Edition).

BEISPIEL 19: M. A. Ingegneri, *La virginella è simil alla rosa* (V a 5, 1587), Beginn

C La vir-gi - nel - la è si - mil al - la ro - - - - sa

Q La vir-gi - nel - - la è si - mil al - - la ro - - sa Ch'in bel giar-

AA è si - mil al - la ro - - sa Ch'in

TT Ch'in bel giar-

BB Ch'in bel giar - din su

77 Ch'in bel giar - din su la na - ti - va spi - - - - na

din su la na - ti - va spi - na, su la na - ti - - - va spi - - na

bel giar - din su la na - ti - va spi - na, su la na - ti - va spi - na Men-

din su la na - ti - - va spi - - na, su la na - ti - va spi - na

la na - ti - va spi - - - - - na

Zeile, mit der er die Musik schon auf die in Vers 7 einsetzende Reprise des Anfangs einstimmt.

Anders als 1579 faßt Ingegneri den Satz bei der Wiederaufnahme des Anfangsthemas nicht ganz neu, sondern wiederholt fast unverändert und nur die Soprane vertauschend die ersten zwölf Semibrevis-Takte. Auch beginnt er diesmal die Reprise nicht erst in der Schlußzeile sondern schon zum siebten Vers »Giovani vaghi e donn'innamorate« – was zum beschwingten Gestus der Anfangstakte sehr gut paßt. Anstatt aber die wiederkehrende Musik der beiden ersten Verse einfach mit beiden Schlußzeilen zu unterlegen, textiert er diese Musik – einthemig, wie sie ohnehin ist – nur mit der vorletzten Zeile. Die so aufgesparte Schlußzeile bringt er anschließend als neu komponiertes Unterstimmmentrio und fügt, in dessen Ende verwoben, nochmals eine Durchführung des Anfangssogettos mit dem siebten Vers an, nun in neuem, durch

Engführung auf fünf Takte komprimiertem Satz und mit einem an die punktierte Rhythmik des Schlußzeilenmotivs angeglichenen Themenkopf. Zu einer weiter ausgreifenden Durchführung ausgebaut, durchsetzt mit leichten Anklängen an die Anfangsmotivik und daktylischer Rhythmik in doppeltem Tempo, beschließt dann die letzte Zeile das Madrigal in tänzerischem Gestus.

Das fünfstimmige Madrigal setzt sich so zusammen aus 12 Takten Exordium (Verse 1+2), 33 Takten Mittelteil (V. 3-6) und weiteren 33 Takten Schlußteil, bestehend aus 12-taktiger 'Reprise' (V. 7), Schlußzeilendarstellung und erneuter, frei-variativer Durchführung der Verse 7 und 8. Ingegneri übernimmt also aus dem Madrigal von 1579 den Gedanken, den Schluß reprisenhaft und als finale Steigerung (via Beschleunigung und Verdichtung) zu gestalten, entwickelt daraus aber zwei Ereignisse, die beides zuspitzen: eine exakte, den Anfang komplett rekapitulierende Reprise und eine in eine strettahafte Schlußdurchführung verflochtene, komprimierte Reprisenvariation. Gegenüber der vierstimmigen Vertonung ist die Form von 47 auf 78 Takte ausgeweitet und stärker strukturiert, trotzdem aber – und trotz der sorgfältigeren Detailvertonung – insgesamt noch um einiges kohärenter. Die Anfangsthematik nimmt zwar alles in allem proportional nicht mehr Raum ein – sie beherrscht wiederum gut ein Drittel des Madrigals –, 'infiziert' aber rhythmisch auch die der Reprisenzeile benachbarten Zeilen 5, 6 und 8 und ist so in nicht weniger als drei Vierteln des Stücks teils manifest, teils latent gegenwärtig. Beinahe ist man versucht, die Gesamtform mit Prinzipien der Sonatenform zu vergleichen: Auf eine stabile Exposition aus liedhaftem Material und einen kontrastierenden, lockerer gebauten, aber auf die Hauptthematik noch anspielenden Mittelteil folgt eine getreue Reprise des Anfangsteils, und diese öffnet sich dann zu einer durchführungsartigen Coda, die das Hauptthema weiterentwickelt, mit neuem Material konfrontiert und den Satz strettahaft beschließt.

Dem fünfstimmigen *La virginella* aus Ingegneris letztem Madrigalbuch von 1587 gehen in Ingegneris Werk zwei weitere fünfstimmige Vertonungen von deskriptiv-idyllischen Ariost-Ottaven voraus, die ebenfalls einen chansonhaften Stil »alla francese« in eine musikalische Reprisenform fassen, publiziert jeweils im *Terzo libro a 5* von 1580. *Vaghi boschetti di soavi allori*⁵⁹ – sein Text eröffnet die Beschreibung von Alcinas Zaubergarten im *Orlando furioso* (VI, 21) – beginnt fast wie ein Prototyp der späteren Fassung von *La virginella*

⁵⁹ Ediert in: Marc'Antonio Ingegneri: *Opera omnia*. Edizione critica, Serie II, Bd. 3, hg. von Marco Mangani, Lucca 1994, S. 11, und *La musica in Cremona*, S. 78; vgl. hierzu Pannain/Cesari, ebd., S. XLIII.

(s. BEISPIEL 20a): mit einem auch melodisch verwandten Oberstimmenduo, zu dem gegen Ende ein fragmentierter Soggetto als Baß in Alt-/Tenorlage kadenzierend hinzutritt, nicht eigentlich als imitatorischer Soggettoeinsatz, sondern fast wie ein instrumentaler Baß zu einem konzertanten Duett. Damit ist aber die Durchführung des Anfangssoggettos schon beendet, denn dem zweiten Vers gibt Ingegneri hier einen neuen Soggetto. Das Motiv von Vers 3 greift dann zwei Takte lang vor allem den Rhythmus des ersten Themas wieder auf und trägt damit der Homogenität des Textes Rechnung, der bis dahin liebliche Wäldchen aus Lorbeerbäumen, Palmen, Myrten, Zedern und Orangenbäumen schildert (um danach zu Blüten und Blumen überzugehen). Die weitgespannte, in weichen Wellen verlaufende Linie des Canto scheint die sanften Hügelketten dieser Ideallandschaft nachzuzeichnen.

Im vorletzten, siebten Vers kehrt Ingegneri zur Musik des Anfangs zurück, vielleicht nicht zufällig dort, wo die Bäume wieder ins Blickfeld geraten: ihre Zweige, zwischen denen die Vögel umherfliegen und die Nachtigallen singen (»E tra quei rami con sicuri voli / Cantando se ne gian i rossignuoli«). Das Bild ist hier nicht mehr statisch wie zu Beginn, sondern belebt durch die Vögel. Ingegneri reagiert darauf mit einer genialen Variation (BEISPIEL 20b): Die Oberstimmen singen unverändert ihr Anfangsduett, jetzt aber über einer neu hinzugefügten, melismatisch-bewegten Melodie im Tenor, die sich nur kurzzeitig als Soggettoeinsatz gibt, um dann frei schweifend in melismatischer Bewegung den Vogelflug darzustellen. Ab dem dritten Takt fungiert diese neue Stimme als Baß zum Duett der Oberstimmen, davor aber bewegt sie sich engeräumig zwischen diesen, gerade so, wie die Vögel zwischen den Zweigen (»tra quei rami«) umherfliegen. Auch das lange Schlußmelisma in den Oberstimmen paßt hervorragend zur neuen Unterlegung mit dem Wort »voli«. Dem Schlußvers »Cantando se ne gian ...« vertont Ingegneri dann hierzu kontrastierend mit einer kanzonettenhaften Motivik, die nicht mehr 'zeichnet', sondern gleichsam das Singen selbst ist und den Satz tänzerisch-jubelnd beschließt (nachdem der ganze 14-taktige Schlußteil ab der Reprise wiederholt worden ist). Auch hier aber sorgt Ingegneri noch für interne musikalische Beziehungen: Die »Cantando«-Motivik weist rhythmisch und melodisch auf die Takte 37 ff. zurück, in denen die »spesse ombrelle«, die dichten Dolden der Blumen, mit dem gleichen punktierten Rhythmus vertont sind, in ebenfalls bogenförmiger, hier schattenspendende Schirme nachzeichnender Melodik.

Im Benedetto Pallavicinos nur 13 Monate später publiziertem Madrigal über denselben Text sind die beiden letztgenannten Passagen so auffallend ähnlich gestaltet (T. 26 und T. 31 ff.), daß man einen Einfluß von Inegneris

BEISPIEL 20: M. A. Ingegneri, *Vaghi boschetti di soavi allori* (III a 5, 1580), Beginn und T. 43 ff.

(a)

C Va - ghi bo - schet - ti di so - a - - vi al - lo - - - -

A Va - ghi bo - schet - ti di so - a - vi al - lo - - - - ri,

Q - - - - - Di

T - - - - - di so - a - vi al - lo - ri, Di

B - - - - -

C ri, Ce - dri eta - ran - ci c'ha - vean

A Di pal - me et d'a - me - nis - si - me mor - tel - le, Ce - dri et a - ran - ci c'ha -

Q pal - me et d'a - me - nis - si - me mor - tel - le,

T pal - me et d'a - me - nis - si - me mor - tel - le, Ce -

B Di pal - me et d'a - me - nis - si - me mor - tel - le,

(b)

C - le E tra quei ra - mi con si - cu - ri vo -

A - le E tra quei ra - mi con si - cu - ri vo - - - -

Q - le

T - le E tra quei ra - - - - mi con si - cu - ri vo - - - -

B - le

49

li Can - tan - do se ne gian, Can - tan - do se ne gian
 li Can - tan - do se ne gian, Can - tan - do se ne gian i ros - si - gnuo -
 Can - tan - do se ne gian, Can - tan - do se ne gian i ros - si - gnuo - li, i
 li Can - tan - do se ne gian i ros - si - gnuo - li, Can - tan - do se
 Can - tan - do se ne gian, Can - tan - do se ne gian

Vertonung annehmen kann (auch wenn Peter Flanders dies bestreitet⁶⁰). Das *Primo libro a 5* von 1581, das Pallavicinos *Vaghi boschetti* enthält,⁶¹ ist oben- drein jenem Baron Sfondrato in Cremona gewidmet, dem Ingegneri zwei Jahre zuvor sein *Secondo libro a 4* dediziert hatte, und in dessen Diensten Pallavicino laut der Widmung seines Buches⁶² Jahre zuvor gestanden hatte, bevor er 1579 an den Hof von Sabbioneta ging. Im Widmungsbrief bezeichnet Pallavicino die Madrigale dieses Buches als seine Erstlingsfrüchte (»primitie«), entstanden noch zu Zeiten seines Dienstes beim Baron (und damit vor dem Druckdatum von Ingegneris *Vaghi boschetti*).⁶³ Ob er als gebürtiger Cremone- ser so wie später der junge Monteverdi das Komponistenhandwerk bei Inge- gneri erlernt hatte, wissen wir nicht.⁶⁴ Immerhin wäre dieser als Domkapell- meister und einziger herausragender Komponist Cremonas dafür die erste Adresse gewesen. Die Art und Weise, wie sich Pallavicino in *Vaghi boschetti* fast durchgängig auf Ingegneris Vertonung bezieht, zeigt jedenfalls, daß er dessen neueste Werke offenbar auch schon vor deren Drucklegung studierte, ob nun als direkter Schüler oder einfach als interessierter, etwa 15 Jahre jüngerer Organistenkollege.

⁶⁰ Peter Flanders, *The Madrigals of Benedetto Pallavicino*, Ph.D. diss. New York Univ. 1971, I, S. 15f.

⁶¹ Ediert in: Benedetto Pallavicino: *Opera omnia*, hg. von Peter Flanders und Kathryn Bosi Monteath (CMM 89), Bd. I, [Rom]–Neuhausen–Stuttgart 1982, S. 9; als Notenbeispiel auch in: Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*, Princeton 1980, Bd. II, S. 92.

⁶² Die auf den 15. März 1581 datierte Widmung ist wiedergegeben bei Flanders 1971, I, S. 227 f.

⁶³ Vorausgegangen war seinem Druck schon 1579 die Publikation eines ersten Buches vierstimmiger Madrigale.

⁶⁴ S. dazu Antonio Delfino, *Ingegneri didatta. Alcuni ipotesi per una ricerca*, in: Kgr.-Ber. Cremona 1992, Lucca 1995, S. 31 ff.

Gleich zu Beginn zitiert Pallavicino das Ingegneri-Madrigal, setzt nämlich dessen erste fünf Töne lediglich eine Oktave höher, und das Exordium gestaltet er dann ebenfalls »alla francese«, ehrgeizig Umkehrungs- und Augmentationsgestalt integrierend, jedoch in konventionell zur Fünfstimmigkeit anwachsendem Satz. Wie Ingegneri läßt er zum dritten Vers nochmals den Anfangsrhythmus anklingen, wechselt bei »Facean riparo« zu einer homophonen Textur und übernimmt dann sogar quinttransponiert die Wendung »Di giorni estivi« von Ingegneri.⁶⁵ Auch die Idee, zur vorletzten Zeile die Anfangsthematik wiederaufzugreifen, entlehnt Pallavicino von seinem Modellwerk: »E tra quei rami con sicuri voli« beginnt er mit dem Themenkopf der ersten Zeile (s. BEISPIEL 21), geht dann aber – das Fliegen malend – zu freier, melismatischer Melodik über. Die Textur ist wie bei Ingegneri dreistimmig, in Pallavicinos Madrigal damit allerdings nicht auf den Anfang bezogen. Von der Andeutung einer Reprise wie bei Ingegneri kann man hier trotz der Motivwiederkehr nicht reden, und wenn Pallavicino mit reicheren Achteldiminutionen das Vorbild zu übertreffen sucht, so kommt er doch nicht an dessen ingenios aus dem Text abgeleitete Lösung mit der vogelflugartig zwischen dem Duett-’Gezweig’ schweifenden Zusatzstimme heran.

Dadurch, daß es sich durchgängig an Ingegneri orientiert, bekommt Pallavicinos *Vaghi boschetti* automatisch eine ähnliche musikalische Kohärenz wie Ingegneris Madrigal. Die deutliche Struktur allerdings, die dort die kurze Reprise der Form gibt, fehlt Pallavicinos Vertonung. Extrem strukturiert ist

BEISPIEL 21: B. Pallavicino, *Vaghi boschetti di soavi allori* (I a 5, 1581), T. 29

29

Can - tan - do se ne gian

E tra quei ra - mi con si - cu - ri vo - - - - - li

Can - tan - do se ne gian, can-tan-do

E tra quei ra - mi con si - cu - ri vo - - - - - li Can - tan - do

E tra quei ra - mi con si - cu - ri vo - - - - - li Can - tan - do

⁶⁵ Vgl. Delfino 1995, S. 38 ff.

dagegen die Form seines im selben *Primo libro* von 1581 publizierten Huldigungsmadrigals *Spargete, Ninfe d'Arno, arabi odori*⁶⁶: Zu den Versen 5 und 6 des Sonetts kehrt fast notengetreu die Musik der beiden Anfangsverse wieder, wodurch die *prima parte* eine klare A-B-A-C-Form bekommt. Der Text selbst deutet eine Binnenreprise nicht an, vielmehr scheint hier Pallavicino die Tradition mehr oder weniger formalistischer Sonettvertonungen »alla francese« fortzuführen, für die Palestrina mit *Vestiva i colli* das populäre Muster geliefert hatte. In Pallavicinos Mantuaner Zeit (ab 1584) war fraglos Giaches de Wert sein wichtigstes Leitbild. Die Basis dafür, daß Pallavicino generell in seinen Madrigalen mehr auf musikalische Einheit bedacht war als die meisten Kollegen, mag aber doch eine frühe Beschäftigung mit Ingegneri gelegt haben. Vor allem bei Ingegneri finden sich auch Konzeptionen, die mit dem Grundriß von *Non ha sì belle perle l'Oriente*⁶⁷ aus Pallavicinos *Terzo libro a 5* von 1585 vergleichbar sind: einer rein musikalischen Bogenform, in der die Schlußzeile »Luce dell'alma mia, novella Aurora« das Exordium ausführlich variiert, hier nun losgelöst vom Satztypus des narrativ-deskriptiven Madrigals »alla francese«.

Nur wenige Wochen nach Pallavicinos *Vaghi boschetti* erschien im Siebten Madrigalbuch von Giaches de Wert, dessen Widmung auf den 10. April 1581 datiert ist, ein weiteres fünfstimmiges Madrigal über diesen Text.⁶⁸ Werts *Vaghi boschetti* verbeugt sich zu Beginn – um Anthony Newcombs Formulierung aufzugreifen⁶⁹ – vor Ingegneris im Februar des Vorjahres erschienener Vertonung, ohne sie sich allerdings wie Pallavicino regelrecht zum Modell zu nehmen. Die Einsatzfolge der Stimmen ist am Beginn, der ebenfalls den Stil der *canzon francese* andeutet, identisch, die Anfangsmelodik kann man mit Newcomb als eine stark verzierte Version von Ingegneris Anfangssoggetto auffassen, und die erste, dreistimmige Kadenzwendung scheint Ingegneris Takten 4-6 unmittelbar nachgebildet. Wert wählt auch den gleichen hochoktavierten zweiten Modus, allerdings mit anderer Schlüsselkombination (G-C2-C2-C3-F3 statt G-C1-C3-C3-F3, den Alt statt des Tenors verdoppelnd), ohne daß sein Satz deswegen höher wäre. Wie schon bei Pallavicino bildet kein Duett mit hinzutretendem Baß den Anfang, sondern eine normale fünfstimmige *fuga*.

⁶⁶ PallavicinoOp I, S. 41.

⁶⁷ PallavicinoOp II (1983), S. 42.

⁶⁸ WertCW VII, S. 22; vgl. auch Hermann Jung, *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos*, Bern-München 1980, S. 64 f.

⁶⁹ Newcomb 1980, I, S. 81.

Auch Ingegneris Reprisenform ahmt Wert nicht nach;⁷⁰ stattdessen läßt er die fünf Brevis-Takte umfassende Musik der ersten Zeile unverändert wiederkehren zum dritten Vers »Cedri, aranci ch'avean frutti e fiori« (den Ingegneri in erster Linie rhythmisch auf den Anfang bezog) und greift damit ein letztes Mal zurück auf die von der französischen Chanson herkommende, in seinen eigenen frühen Ottava-Madrigalen häufige Praxis, die ersten beiden Verspaare oder wenigstens die Verse 1 und 3 musikalisch gleich zu vertonen. Hier, in einem Stück, das sich sonst mit seinen vielen Diminutionen und pastoralen punktierten Rhythmen so modern gibt und den virtuosen Ferrareser Stil widerspiegelt, wirkt dies wie ein Archaismus. (In seinen späteren Madrigalen mit einem Exordium »alla francese«⁷¹ verzichtet Wert dann vollends auf eine derartige Anlage, meist zugunsten anderer einheitsstiftender Verfahren.) Den vierten Vers »Con test'in varie form'e tutte belle« vertont er mit einem Soggetto, der mit seiner zirkulierenden Bewegung die Blumenköpfe abbildet und dadurch, daß er auch als Umkehrung erscheint, deren Formenvielfalt (»varie forme«) andeutet. Zugleich erinnert das Thema an die Anfangsmotivik – es übernimmt vor allem deren Rhythmus ab dem dritten Ton –, und musikalische Einheit erzeugen auch die Diminutionsfloskeln aus tonumspielenden Semiminimen, die die Verse 1-3, 7 und 8 prägen.

Diese üppigen Diminutionen vor allem – die »voli« illustriert Wert sogar mit Ketten von bis zu vierzehn Semiminimen – unterscheiden Werts *Vaghi boschetti* deutlich von Ingegneris Madrigal; Newcomb spricht von einer »swirling polyphony of great luxuriance«, die er dem »simple melodic style of the *canzona francese*« bei Ingegneri gegenüberstellt.⁷² Unverkennbar – das signalisiert auch die andere Schlüsselung – zielt Werts melismenreicher Stil auf Ferrara und die Möglichkeiten des dortigen *Concerto delle Donne*, des virtuoson Sängereensembles, das 1580 in professionalisierter Form neugegründet worden war und die Gesangspraxis des Madrigals zu revolutionieren begann.⁷³ Ingegneri andererseits, von dem eine Beziehung zum Hof von Ferrara nicht überliefert ist, zeigt gerade in seinem *Terzo libro a 5* von Anfang 1580 deutlich genug, daß er den neuesten Madrigalstil wie nur irgendeiner beherrschte. Newcomb konstatiert hier zu Recht »a highly individual synthesis of various elements of the pastoral madrigal«: »High vocal colours, transpa-

⁷⁰ Newcombs Ansicht, Wert kehre am Beginn von Zeile 7 (T. 28) ebenfalls strukturell zum Anfang zurück, nur mit anderem melodischem Material, kann ich nicht teilen (Newcomb 1980, I, S. 82).

⁷¹ Vor allem *Sì com'ai freschi matutini rai*, *Fra le dorate chiome*, *Questi odorati fiori* und *Con voi giocando Amor* im VIII. Buch (1586), *Sovr'un bel cristallino* und *Ha Ninfe adorn'e belle* im IX. Buch (1588).

⁷² Newcomb 1980, I, S. 81 f.

⁷³ S. Newcomb 1980, I, S. 20 ff. und 83.

rent textures, passages of villanella texture for a duet of high voices over a separate bass, and intricate motivic work are combined here with a good deal of incidental written-out diminution.« Eine Passage in *Qual incarnata rosa* beispielsweise käme »as close to the luxuriant style as does any piece from before 1581«. ⁷⁴

Doch selbst bei seinen ausgesprochen pastoralen Madrigalen stützt Ingegneri am Anfang meist nur sehr sparsam Diminutionen ein. Fast anachronistisch wirkt in seiner Kargheit beispielsweise der Beginn von *Cantan fra i rami*⁷⁵ im selben *Terzo libro* von 1580 (BEISPIEL 22a). Vielleicht ist es Ingegneri hier wichtiger, zunächst einmal den Satztypus der *canzon francese* zu fixieren, als gleich das Wort »cantan« melismatisch auszumalen. Doch dahinter steckt hier und in vielen weiteren Fällen wohl noch ein anderes Prinzip, das unmittelbar mit Ingegneris Grundeinstellung zur musikalischen Form zu tun zu haben scheint, die ihn wesentlich vom gleichaltrigen Giaches de Wert unterscheidet. Wert geht in *Vaghi boschetti* und auch sonst immer gleich 'in die Vollen', statet schon den Beginn mit allen stilistischen Ressourcen aus: Diminutionen, extrem weiten Sprüngen, faszinierenden Klangwechseln oder der Kombination und Schichtung mehrerer Soggetti. Auch sein Bemühen um musikalische Homogenität – durch motivische Ableitung, Wiederaufnahme eines Soggettos oder Simultandurchführung – erstreckt sich meist nur auf das erste Drittel oder die erste Hälfte eines Stücks. Mit dem Anfang fixiert er unmißverständlich und oft mit dramatischer Geste den Charakter des Madrigals, der im folgenden nur noch weiter entfaltet wird.

Ingegneri dagegen betont in seinen Madrigalen gerne das prozessuale Moment, nicht nur mit seiner Vorliebe für eine stringente thematische Entwicklung. Die Musik kann ganz ruhig, manchmal blaß beginnen, um sich dann schrittweise zum Ende hin zu steigern. Häufig ist die rhythmische Bewegung im Schlußteil gegenüber dem Anfang auf das Doppelte oder Dreifache erhöht oder tänzerisch zugespitzt, die Stimmen folgen einander in engsten Abständen und bilden ein auch klanglich dichtes Gewebe. In *Cantan fra i rami* dient ein solcher mit Semiminima-Läufen in allen Stimmen durchsetzter Schluß über die musikalische Steigerung hinaus dazu, die flirrende Sommerhitze (»calor del giorno«) darzustellen. Und auch hier gibt Ingegneri dem Schlußteil dadurch einen starken formalen Akzent, daß er ihn als gesteigerte Reprise des Anfangs gestaltet. Ein solches den Schluß noch über den Anfang stellendes Formdenken scheint dem gewiß temperamentvoller veranlagten und mit mehr Sinn für Dramatik begabten Wert eher fremd gewesen zu sein.

⁷⁴ Newcomb 1980, I, S. 80.

⁷⁵ Ediert in Ingegneri Op II/3, S. 73, und *La Musica in Cremona*, S. 131.

BEISPIEL 22: M. A. Ingegneri, *Cantan fra i rami* (III a 5, 1580), Beginn und T. 50 ff.

(a)

C Can - tan fra i ra - mi gl'au-gel- let- ti va - - - ghi, gl'au-gel- let- ti

A

Q Can - tan fra i ra - mi

T Can - tan fra i ra - mi gl'au-gel- let- ti va - ghi

B

7 va - - - ghi, Can - tan fra i ra - mi

Can - tan fra i ra - mi gl'au-gel- let- ti va - ghi A - zur-ri e bian -

gl'au-gel- let- ti va - - - ghi A - zur-ri e bian - chi e ver - di e ros - si e

A - zur-ri e bian - chi e ver - di e

Can - tan fra i ra - mi gl'au-gel- let- ti va - ghi

13 gl'au-gel- let- ti va - - - ghi A - zur-ri e bian - chi e ver - di e ros - si e gia -

chi e ver - di e ros - - - si e gia - - -

li

ros - si e gia - li A - zur-ri e bian - chi e ver - di e ros - si e gia - li, e

A - zur-ri e bian - chi e ver - di e ro - - si e gia - -

(b) 51

li li Pa - rea sì l'a - ria tre-mo-lar d'in - tor - no

li Che non po-tea no - iar

Pa - rea sì l'a - ria tre-mo-lar d'in - tor - - no Che non po-tea no -

Pa - rea sì l'a - ria tre - mo - lar d'in - tor - no, Pa-rea sì l'a - ria tre -

Vergleichbar beiden *La verginella*-Vertonungen und doch wieder anders verknüpft Ingegneri die beiden Anfangsverse von *Cantan fra i rami* – der Text ist wiederum eine idyllisch-deskriptive Ottava aus dem *Orlando furioso* (XXXIV, 50) – zu einem musikalisch kohärenten Komplex: nicht mehr dadurch, daß er beiden den gleichen Soggetto in Originalgestalt und Umkehrung gibt, sondern durch extreme Verschränkung zweier Imitationsabschnitte zu einer großen Durchführung (BEISPIEL 22a). Die erste *fuga* ist wegen des strikt beibehaltenen Einsatzabstandes von einer Brevis so weit auseinandergezogen, daß schon vor dem Soggettoeinsatz der fünften Stimme der Tenor mit dem zweiten Vers (»Azurri e bianchi e verdi e rossi e gialli«) einsetzen kann, und sie geht auch danach noch weiter (mit einem überzähligen Einsatz in T. 11), unbeeindruckt davon, daß die Imitation der zweiten Zeile längst läuft. Der Umstand, daß beide Kopfmotive einander rhythmisch entsprechen, verstärkt den Eindruck einer einzigen, bruchlosen Durchführung, die dann auch nicht vor Takt 20 zu einer ersten Kadenz findet.

Von diesem großen, geschlossenen Anfangsteil heben sich die auch untereinander kontrastierenden Soggetti der Verse 3 und 4 deutlich ab. Waren die ersten 20 Takte durchweg in lichter Kontrapunktik gefügt und nur an zwei Stellen kurz fünfstimmig, so beginnt der dritte Vers gleich vollstimmig und vertont den größten inhaltlichen Gegensatz zu den munter singenden Vögeln, nämlich die stillen Seen (»cheti laghi«), auch mit dem stärksten musikalischen Gegensatz: ganz ruhiger Homophonie, die bei »laghi« in einen noch unverbrauchten, farbkraftigen c-Moll-Akkord hinabtaucht, der wundervoll 'irregulär' gesetzt ist: oben in weiten Sexten und sich nach unten so zu Terzen verdichtend, wie das Wasser sich in der Tiefe verdunkelt. Das kristallgleiche Funkeln in Zeile 4 (»Di limpidezza vincono i cristalli«) kontrastiert damit scharf durch engräumig-spritzige Kontrapunktik in hohem Triosatz.

Charakteristisch für Ingegneri ist, daß er daraufhin nicht noch weitere heterogene Details folgen läßt, sondern in Zeile 5 (»Una dolc'aura che ti par che vaghi«) zumindest rhythmisch wieder auf den Anfang rekurriert und so die extrem malenden, musikalisch kontrastreichen Passagen von miteinander verwandtem Material einrahmen läßt. Und zugleich bereitet er damit schon – wie an entsprechender Stelle in den beiden *La verginella*-Madrigalen – auf den Eintritt der eigentlichen Reprise zu Vers 7 vor.

Diese Reprise (BEISPIEL 22b) beginnt zunächst verschleiert und wird erst nach drei Takten faßbar. Statt drei Soggettoeinsätzen auf der Finalis g erscheinen nur zwei, obendrein zu einer Engführung komprimiert und 'dominantisch' im Oberquintverhältnis zur Finalis stehend, auf *d* und *a*. Erst ab Takt 53 entspricht der Satz – zunächst in zwei, dann in allen Stimmen (leicht variiert und mit vertauschten Tenorstimmen) – dem Anfang: den Takten 7 bis 14 (bzw. 17). Auf der Finalis g erklingt der Anfangssoggetto kein einziges Mal, auch wenn dann nach drei Takten die harmonischen Verhältnisse des Anfangs wiederhergestellt sind. Im Verein mit dem permanenten Hinauszögern der Kadenz gibt dies der Reprise die nötige Vorläufigkeit, um noch den strettahaften, 16-taktigen Schlußabschnitt mit unter den Spannungsbogen zu nehmen: Thematisch ist der Ausgangspunkt zwar wieder erreicht, noch nicht aber tonal. Erst der Schlußvers kadenziert zur Finalis zurück (und wird dann noch ein zweites Mal durchgeführt).

Im Hinblick auf Textdarstellung wirkt diese Reprise nicht ganz so geglückt wie die von Ingegneris *Vaghi boschetti*. Der in seiner Substanz unveränderte Anfangssoggetto ist hier trotz der Engführung nicht in der Lage, die erfrischenden Luftbewegungen sinnfällig zu machen (»Parea sì l'aria tremolar d'intorno / Che non potea noiar calor del giorno«). Marenzio oder Wert hätten es sich bestimmt nicht nehmen lassen, dies mit tremolierenden Melismen auszumalen. Ingegneris Zurückhaltung entspricht einerseits seiner konservativen, jedem Manierismus abholden Grundeinstellung, ist andererseits aber auch – hier wie in vielen anderen Fällen – die Kehrseite dessen, daß er zunächst einmal die geschlossene, architektonisch strukturierte und ausbalancierte Gesamtform im Blick hat, im Zweifelsfall auch auf Kosten einer plastischen Vertonung der Einzelheiten des Textes. Die musikalische Form jedenfalls ist perfekt ausgewogen und denkbar klar in größere Einheiten gegliedert: in eine homogene Exposition (Verse 1+2), einen kontrastreichen, kleingliedrigen und meist nur 3-4-stimmigen Mittelkomplex aus 4 Versen und eine nach genau zwei Dritteln des Satzes einsetzende Reprise (Verse 7+8), die bruchlos in einen frei komponierten, strettahaften Schluß mündet.

In seinem 1591 publizierten sechsstimmigen Madrigal *Come fuggir per selv'ombrosa*⁷⁷ greift Luca Marenzio zum drittletzten Vers des in freier Kanzonform angelegten Textes kurz auf den Soggetto des Beginns zurück, der mit seiner fugierte Struktur im Stil »alla francese« gleichermaßen dem narrativen Textcharakter entspricht, wie er das Fliehen (»fuggir«) der scheuen Hirschkuh abbildet. Mit dieser wird im folgenden die Geliebte verglichen, die in ähnlicher Weise beim geringsten Anlaß dem Liebenden enteilt, über Stock und Stein fliehend: »Prende suo corso per selvaggia via«. Wenn Marenzio hierzu in Takt 54 den Anfangssoggetto leicht abgewandelt wiederkehren läßt, so akzentuiert er damit die inhaltliche Analogie zum Anfang (mit der Skalenmelodik nun den Weg abbildend), gestaltet allerdings den Satz derart neu, daß man höchstens von einer kurzen musikalischen Reminiszenz und gewiß nicht von einer Reprise reden kann.

⁷⁶ Im *Terzo libro a 5*, ediert in A. GabrieliCM 5-6, S. 98.

118

ten *Vestiva i colli* von 1566 hat dieses zwei Jahrzehnte später im *Secondo libro a 4* von 1586 erschienene Madrigal⁷⁸ nur den Gestus der *canzon francese* am Anfang gemein. Palestrina vertont das anonyme Gedicht zwar zurückhaltender, als es dem Zeitstil entspräche, geht aber musikalisch doch auf die wichtigsten Bilder und Affekte ein und entwickelt vor allem die Form nicht aus der Reimstruktur, sondern aus dem Inhalt des Textes, einer wiederum weitgehend deskriptiven *ottava rima*:

I vaghi fiori e l'amorose fronde
 E l'erba e l'aria altrui diletto danno,
 Porgon riposo gli antri e piacer l'onde,
 Levano l'arme e gl'archi ogn'aspro affanno;
 L'ombra soave al cor dolcezz'infonde,
 Fuggir le gravi angosce l'aure fanno.
 Lasso me, che mia vita non ristaura
 Fior', frond', erb', aria, antr', ond', arm', arch', ombr', aura.

Während die ersten sechs Verse mit den üblichen bukolischen Bildern die wohltuenden Wirkungen schildert, die die Natur für die Menschenseele bereithält, bringt die vorletzte Zeile den typischen petrarkistischen Umschlag: Weh mir, den all dies nicht erquickern (stärken, wiederherstellen) kann. Die bis dahin ganz kontrapunktische Musik stellt diesen Umschlag durch plötzliche, mit einer Pause abgesetzte Homophonie aller Stimmen bei »Lasso me« deutlich heraus, um dann zum letzten Vers die Musik des Anfangs zu wiederholen. Schon der Soggetto der vierten Zeile hatte die Anfangsthematik leicht anklingen lassen; zur Schlußzeile nun läßt Palestrina die Musik der ersten acht Takte fast notengetreu wiederkehren, anfangs unterfüttert mit neuen thematischen Phrasen in den Unterstimmen und zuletzt in einen neugefaßten Schluß mündend.

Die musikalische Form ergibt sich zwar nicht zwangsläufig aus dem Text – Verdelot etwa hatte ihn noch ganz ohne Reprise vertont⁷⁹ –, setzt aber dessen Struktur und Aussage hervorragend um. Die Reprise beginnt in dem Moment, in dem nach dem subjektbezogenen Innehalten der Blick wieder den zuvor beschriebenen Naturphänomenen gilt und sie, beginnend mit den Blumen und Blättern, der Reihe nach noch einmal Revue passieren läßt, zusammengedrängt in einen einzigen Elfsilbler (der auf einen berühmten Vers von Petrarca anspielt⁸⁰ und dessen kuriose Häufung pastoraler Bilder vollends ins Extrem

⁷⁸ Palestrina W XXVIII, S. 100.

⁷⁹ Im vierstimmigen Druck RISM 1537¹¹, ediert in Verdelot M, SCM 28, S. 100.

⁸⁰ Den Vers »Fiori, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi« (»Blumen, Blätter, Gräser, Schatten, Höhlen, Wellen, linde Lüfte«) aus Petrarca's Sonett *Amor, che meco al buon tempo ti stavi* (*Canzoniere* Nr. CCCIII).

treibt). In einer solchen Zusammenfassung können natürlich die Einzelbilder nicht mehr ausgemalt werden, vielmehr signalisiert die Rückkehr zur Musik des Anfangs (deren affektive Neutralität die Neutextierung unproblematisch macht), daß die Naturschilderung insgesamt gemeint ist. Und nicht nur auf die Wiederkehr der Schlüsselwörter scheint die Musik zu reagieren, sondern auch unmittelbar auf das Wort »ristaura«: Sofort nachdem der Text vom Wiederherstellen der Lebenskräfte redet, stellt auch die Musik mittels der Reprise wieder den musikalischen 'Urzustand' her.

Wenn Palestrinas *I vaghi fiori* mit seiner deutlich artikulierten Reprise den diskutierten Ingegneri-Madrigalen nahek kommt, so wird man wegen des besonderen, in der Schlußzeile resümierenden Textes nicht unbedingt von einer primär musikalischen Formkonzeption im Sinne Ingegneris reden. Die Architektur wirkt auch gerade am Schluß eher schlicht, verglichen mit den stets variativ-steigernd angelegten, komplexeren Reprisenlösungen des Cremonesers. Selbst wenn bislang nur vom Madrigal »alla francese« die Rede war, zeichnet sich doch bereits ab, daß Ingegneri ein Formbewußtsein besaß, an das nur wenige Zeitgenossen herankamen. Daß in der nächsten Generation mit Claudio Monteverdi ausgerechnet ein Schüler von Ingegneri zum unbestrittenen Meister der schlüssigen und kohärenten Form in allen musikalischen Gattungen wurde, scheint bei allen stilistischen Gegensätzen kein Zufall gewesen zu sein.

Spielarten thematischer Kohärenz im Madrigal nach Rore

Zur Problemstellung

Wer sich anschickt, das Madrigal des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts im Hinblick auf Phänomene thematischer Kohärenz zu untersuchen, muß sich die Frage stellen, ob dies überhaupt sinnvoll ist. Nimmt er nicht etwas in den Blick, was gerade für diese Gattung ihrer Idee nach irrelevant ist, den ästhetischen Rang der Musik womöglich eher mindert als mitbegründet? Ein in jeder Hinsicht auf musikalische *varietas* zielendes Willaert-Madrigal nach Momenten motivisch-thematischer Einheit oder Einförmigkeit abzuklopfen, hieße zunächst einmal, es mißzuverstehen. Zwar wird schon beim späten Cipriano de Rore das *varietas*-Prinzip in verschiedenster Weise ausgehöhlt (während es etwa bei einem Orlando di Lasso noch ungebrochen weiterzuwirken scheint). Doch das Streben nach immer detaillierterer bildhafter wie affektiver Textvertonung, das unter dem Eindruck von Rores Spätwerk die Gattung im letzten Drittel des Jahrhunderts beherrscht, hatte – betrachtet man die Musik isoliert – in gewisser Weise sogar den Effekt einer Erneuerung, ja Potenzierung des *varietas*-Prinzips. Die Modernität eines Madrigals bemaß sich offenbar ausschließlich nach Techniken, die in einem Spannungsverhältnis zur Einheit und Kontinuität der Musik stehen, arbeiteten die als besonders fortschrittlich geltenden Komponisten doch gerade in ihren am meisten beachteten Madrigalen gerne mit scharfen rhythmischen Kontrasten und Tempogegegensätzen, übergroßen melodischen Sprüngen, langen und virtuosen Melismen, intensiver Chromatik, überraschenden Klangwechseln oder Kadenzen auf entfernten, den Modus sprengenden Stufen.

Die Musiktheorie der Zeit – sofern sie sich überhaupt gattungsspezifisch äußert – scheint den Eindruck zu bestätigen, daß es am allerwenigsten im Madrigal um so etwas wie die Einheit der Musik geht. Pietro Pontio, der am Ende seines 1588 erschienenen *Ragionamento di musica* erstmals eine systematisch nach Gattungen differenzierte Kompositionslehre skizziert, stellt bei der Besprechung des Madrigals das musikalische Umsetzen der emotionalen und bildhaften Qualitäten von Textstellen ganz in den Vordergrund und bemerkt ansonsten nur, daß die thematischen Einheiten (»inventioni«) hier vergleichsweise kurz zu halten seien (»non più di due tempi di Semibreui, over di tre«),

der Satz reich an kleinen Notenwerten (Semiminimen, auch synkopierten Minimen) sein solle und die Stimmen des öfteren homophon zu führen seien.¹ Daß jeder Vers oder auch Halbvers des Textes eine eigene *inventione* zu bekommen habe, setzt Pontio offenbar als Selbstverständlichkeit voraus, und seine mit Beispielen von Lasso und Rore illustrierte Forderung nach detailliertem Vertonen des Textgehalts muß zweifellos so verstanden werden, daß die musikalische Substanz und Form sich in strikter Abhängigkeit vom Text entwickelt. Natürlich schließt das nicht prinzipiell motivische Korrespondenzen oder die Wiederkehr einer *inventione* zu neuem Text aus – für Pontio ist dies eben nur kein Thema seiner Madrigallehre (wiewohl er hierfür ebenfalls Beispiele aus dem Werk seines Lehrers Rore anführen könnte). Und es wäre auch zwecklos, derartiges regelhaft fassen zu wollen oder es nur ganz allgemein und ohne Bezug zu einem konkreten Text einem Schüler bei der Madrigalkomposition zu empfehlen.

Beim Ricercar hingegen wird gerade diese Frage der thematischen Einheit oder Vielfalt für Pontio zum Gegenstand der Unterweisung, wenn er sich auch jeder Wertung enthält und die verschiedenen Möglichkeiten nur als Aufzählung all dessen, was üblich ist, beschreibt. Im Ricercar könne man durchaus einen Soggetto zwei-, drei-, viermal oder noch öfter wiederholen, ja sogar ein und denselben Soggetto vom Anfang bis zum Schluß beibehalten oder ihn irgendwann durch einen neuen, seinerseits mehrmals wiederholten Soggetto ersetzen:

»Parimente fia lecito replicare due, tre, quattro, & più volte la istessa inventione, si come vi piacerà per variati modi, come si può vedere nelli Recercari di Iaches Bus, e d'Anibale Padovano, di Claudio da Correggio, & del Luzzasco. [...] Anco fia lecito seguire dal principio sin'al fine con un'istesso soggetto, & quando non vi piacesse così seguire, potresti ritrovare nuovo soggetto, & replicarlo quante volte à voi piacerà in quel modo, ch'io v'ho detto hor'hora [...].«²

Auch bei der Behandlung der Messe weist Pontio eingehend auf ein einheitsstiftendes Moment hin – wieder handelt es sich um Konvention und somit um Lehrbares –: Die fünf Ordinariumsteile sollten erkennbar ähnlich beginnen, mit prinzipiell der gleichen *inventione*, aber je verschiedener Einsatzfolge (»affine che vi sia varietà nelle parti; ma non già del soggetto«), und auch am Schluß sollten die Teile einander wieder entsprechen. In der Motette dagegen könne der Beginn des zweiten Teils nach Belieben und ohne Rekurs auf den ersten Teil komponiert werden.³

¹ Pontio 1588, S. 160.

² Ebd.

³ Pontio 1588, S. 155 f.

Anders als die übrigen Gattungen diskutiert Pontio also das Madrigal ohne jeden Hinweis auf formale Phänomene, behandelt es gleichsam nicht als Form, sondern als Stil und eben als den Stil, der wie kein anderer sich durch Wortvertonung definiert. Jahrzehnte vor Monteverdis Kontroverse mit Artusi wird denn auch schon darüber reflektiert, daß im Madrigal die Dominanz des Textes sich über musikalische Normen hinwegsetzen dürfe. So betont der Komponist und Literat Marc'Antonio Mazzone 1569 in der Widmung seines Ersten Madrigalbuchs zu vier Stimmen:

»[...] che il corpo della musica son le note, e le parole son l'anima, e sì come l'anima per essere più degna del corpo deve da quello essere seguitata et imitata, così anco le note devono seguire et imitare le parole, et il compositore le deve molto bene considerare, e con le note meste, allegre o severe, come saranno convenienti, esprimere il soggetto loro, uscendo alcuna volta di tono, come fa Archadelt per imitar le parole che dicono „Amor, in altra farmi“, talora non osservando la regola, come il medesimo fa nel suo madrigale „Così mi guida Amore“, dove ha posto due ottave per le parole che dicono „così di ragion privo“, e molte altre cose quali per brevità le lascio [...].«⁴

(»... denn der Körper der Musik sind die Noten, und die Worte sind die Seele; und wie der Körper der ihm gegenüber würdigeren Seele folgen und sie nachahmen muß, so müssen auch die Noten den Worten folgen und sie nachahmen, und der Komponist muß es wohl beachten und in angemessener Weise mit traurigen, fröhlichen oder ernsten Noten ihren Gehalt ausdrücken, wobei er mitunter auch die Tonart verlassen kann, wie es Arcadelt macht, um die Worte „Amor, in altra farmi“ nachzuahmen, entgegen der Regel, und wie derselbe es in seinem Madrigal „Così mi guida Amore“ macht, wo er Oktavparallelen schreibt zu den Worten „così di ragion privo“, und vieles andere, was ich der Kürze wegen weglassen ...«).

Nun präsentiert sich freilich das italienische Madrigal in den letzten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts als eine derart freie Form, daß sich außer dem Prinzip, den Text durchkomponiert zu vertonen, so gut wie keine formalen Konventionen mehr erkennen lassen. Formalistische Wiederholungsschemata begegnen gelegentlich noch in Vertonungen von Kanzonentexten, jeweils derart, daß die beiden *piedi* musikalisch gleich oder sehr ähnlich gestaltet sind (etwa in Andrea Gabriellis *Alma beata e bella* von 1570 oder in Palestrinas *Vergine*-Canzone von 1581, bei Giaches de Wert aber nach 1563 schon nicht mehr). Auf die aus Chanson-Traditionen herkommende Konvention, bei stilistisch »alla francese« vertonten Ariost-Ottaven die ersten beiden Verspaare

⁴ Zit. nach Marc'Antonio Mazzone: *Il primo libro delle canzoni a quattro voci*, hg. von Maria Antonietta Cancellaro, Firenze 1990, Vorwort S. 13.

musikalisch parallel zu gestalten, wurde schon eingegangen, und auch dies spielt gegen Ende des Jahrhunderts keine Rolle mehr. Beibehalten wird für die Mehrzahl der Madrigale lediglich der schon im frühen Madrigal (und der älteren französischen Chanson) geläufige Usus, die letzten ein oder zwei, seltener auch drei Verse mitsamt ihrer Musik zu wiederholen, meist mit Stimmtausch gleichgeschlüsselter Stimmen oder auch in stärker variierten Gestalt, was die Gesamtform schlußkräftig abrundet und in Einzelfällen sogar ausgeweitet sein kann zu einem dreiteiligen Grundriß des Schemas A-B-B'.

Selbst eine solche Schlußwiederholung aber ist für das Madrigal nicht obligatorisch – die Form 'funktioniert' auch dann (und tut es in unzähligen Fällen), wenn sie nichts anderes ist als eine Reihung von lauter verschiedenen, teils imitatorisch, teils mehr oder weniger homophon präsentierten *inventio-ni*, die keinerlei signifikante Ähnlichkeit miteinander aufweisen. Schon die Einheit des Modus, wie sie sich in modustypischer Melodiebildung und im Abschreiten aufeinander bezogener Kadenzstufen äußert, gibt jedem Stück eine gewisse Geschlossenheit, und die innere Logik der Musik ist keineswegs auf wie auch immer geartete motivische Verknüpfungen angewiesen, sondern beruht zunächst einmal auf einem je individuellen, fein ausbalancierten Wechsel von melodischen Gestalten, Rhythmen, Phrasenlängen und Texturen, dessen Harmonie mit Worten zu beschreiben immens aufwendig wäre.

Die Grenze zwischen einer solchen fast irrationalen 'Stimmigkeit' im Fortschreiten der Musik einerseits und vom Komponisten bewußt gestifteten melodischen oder rhythmischen Beziehungen andererseits ist natürlich fließend. Es fällt aber doch auf, daß bestimmte Komponisten mehr als andere (und in einzelnen Werken besonders offensichtlich) darum bemüht sind, aufeinanderfolgende Soggetti oder Passagen substantiell miteinander zu verknüpfen – dadurch größere homogene Abschnitte erzeugend – oder weiter auseinanderliegende Soggetti motivisch aufeinander zu beziehen und so die Form intern zu vernetzen. Dies kann, muß aber durchaus nicht durch den Text ausgelöst sein oder parallel zu Strukturen ablaufen, die im Text angelegt sind. Und die damit verbundene Einbuße an *varietas* kann sowohl auf Kosten plastischer und detaillierter Textvertonung gehen wie umgekehrt die Aussage des Gedichts unterstützen. Je nachdem wird man die einheitsstiftenden Phänomene auch in manchen Fällen als rückwärtsgerichtet und 'unmadrigalistisch', als eher der instrumentalen oder sakralen Sphäre angemessen bewerten, in anderen Fällen dagegen als expressiv-madrigalistisch und progressiv, vorausweisend auf Konstruktionsprinzipien der Musik des 17. Jahrhunderts.

Wenn im folgenden eine größere Anzahl von thematisch besonders kohärenten Madrigalen behandelt wird, typologisch gegliedert nach Arten motivischer

Einheit, so kann es sich selbstredend nur um eine Auswahl besonders signifikanter Fälle handeln. Die Darstellung konzentriert sich dabei auf Komponisten, die derartige Mittel immer wieder angewandt haben, so daß sich im Einzelfall in gewissen Grenzen ein Personalstil spiegelt. Die Meßlatte dafür, was als Motivbeziehung gelten soll (und nicht nur als Ähnlichkeit, die sich auch ohne einen 'bewußten' kompositorischen Akt im Material gleichsam von selbst ergibt), wurde dabei von vorneherein höher gehängt als etwa in Arbeiten von John Steele und Carol MacClintock,⁵ in denen mancher Versuch einer Einheitsanalyse nicht recht überzeugt. Im übrigen kann musikalische Einheitlichkeit natürlich auch ganz simpel eine Folge von Einfallsarmut sein und unreflektiert aus stereotyper Melodiebildung oder der Vorliebe für bestimmte, formelhafte Rhythmen resultieren. Hier aber soll es um solche Madrigale gehen, in denen vom Komponisten offenbar bewußt Beziehungen im Material gestiftet worden sind und in denen die übliche madrigalische Reihungsform dadurch mehr oder weniger transformiert erscheint zu einer komplexen Form von größerem musikalischem Innenhalt.

⁵ Steele 1980, MacClintock 1966.

Thematische Ableitung und Soggettowiederkehr

Die Wirkung, die von Cipriano de Rores Madrigalwerk ausging, ist in dreifacher Hinsicht bemerkenswert. Zunächst einmal beeindruckt die Breite dieser Wirkung: Kein Komponist der folgenden Generation, also der vor allem in den 1530er Jahren Geborenen, konnte sich einem Einfluß Rores gänzlich entziehen. Fast noch mehr beeindruckt die Dauer dieser Wirkung: Noch Werts und Marenzios Spätwerk der 1590er Jahre scheint jeweils direkt an das drei bis vier Jahrzehnte früher entstandene Spätwerk Rores anzuknüpfen, und Claudio Monteverdi, geboren erst zwei Jahre nach Rores Tod, berief sich bekanntlich – am Beginn schon des nächsten Jahrhunderts – in der Kontroverse mit Artusi mehrfach und eindringlich auf Rore, in dem er offenbar immer noch den wichtigsten Bundesgenossen im Streit um den musikalischen Fortschritt sah. Beeindruckend ist schließlich auch die Verschiedenartigkeit dieser Wirkung auf folgende Madrigalisten, wie sie sich exemplarisch bei Orlando di Lasso und Giaches de Wert beobachten läßt. Das madrigalische Oeuvre beider Komponisten ist fast durchweg Rore in hohem Maße verpflichtet⁶ und hat doch miteinander nur wenig gemein. Dies mag damit zusammenhängen, daß der geringfügig ältere Lasso offenbar vor allem Rores frühen und mittleren Stil rezipierte und 1555, noch vor Rores Übergang zum Spätstil, Italien verließ, während Wert sehr aufmerksam Rores späte Madrigale studiert zu haben scheint, um viele erst dort zu findenden Ausdrucksmittel dann konsequent weiterzuentwickeln und zugespitzt einzusetzen.

So fehlen Lassos Madrigalen auch völlig die dezidiert einheitsstiftenden Phänomene, die beim späten Rore zu beobachten sind. Motivbeziehungen, und seien es nur rhythmische Korrespondenzen, spielen in seinem Madrigalschaffen so gut wie keine Rolle. Nie werden zwei Verse gleichzeitig exponiert oder kleinere Abschnitte wiederholt, und selbst die gängige Schlußzeilenwiederholung begegnet in nur wenigen Fällen. Freilich stellt sich bei Lassos offenkundiger Vorliebe für knappe Formen und ein eiliges Abhandeln des Textes in dichtem Satz die Aufgabe, innermusikalische Einheit zu stiften, auch nicht in dem Maße wie bei größer dimensionierten und in der Textur lockerer gefügten Madrigalen. Wenn Lasso ausnahmsweise doch einmal musikalische Beziehungen zwischen verschiedenen Zeilen herstellt, ist der Grund immer in der Textvorlage zu finden. So vertont er in *Soleasi nel mio cor* (1576)⁷ die jeweils mit »Veramente« beginnenden drei Schlußzeilen auch motivisch parallel,

⁶ Zu Lassos Rore-Rezeption s. Einstein 1949, II, S. 480 f.

⁷ Orlando di Lasso: *Sämtliche Werke*, hg. von Franz X. Haberl und Adolf Sandberger, Bd. VIII, Leipzig 1898, S. 131.

und ähnlich unterstreicht er musikalisch in der Sonettvertonung *U' son gl'in-gegni* (1585)⁸ den Umstand, daß die beiden Terzinen ähnlich beginnen (»Ahi che la forza« ... »Ahi che le giande«). In einer Art und Weise, die auch schon bei Rore zu beobachten war, klärt Lasso ferner eine nicht ganz einfache Syntax in der Gedichtvorlage von *Vivo sol di speranza* (1560)⁹, dadurch daß er die Verse vier bis sechs:

»Non è sì duro cor che lagrimando,
Pregando, amando talhor non si mova,
Né sì freddo voler che non si scalde«

so vertont, daß »Né sì freddo voler« musikalisch auf »Non è sì duro cor« zurückweist, dessen Verbum »è« hier mitzudenken ist, um die grammatikalische Konstruktion zu verstehen. Das bewußte Stiften thematischer Einheit als Selbstzweck scheint Lasso im Madrigal jedoch ebensowenig interessiert zu haben wie andere Möglichkeiten musikalischer Formbildung, die das strikte Reihungsprinzip aufbrechen.

Ganz anders Giaches de Wert. Sein umfangreiches, sich über einen Zeitraum von fast vier Jahrzehnten erstreckenden Madrigalwerk zeigt bei allem Streben nach intensivem, selbst extreme Mittel nicht scheuendem Textausdruck immer auch einen Sinn für spezifisch musikalische Geschlossenheit, wobei die einheitsstiftenden Techniken im Laufe der Zeit wechseln. Interne Motivkorrespondenzen oder -wiederholungen spielen generell eine größere Rolle in den frühen Madrigalbüchern der Jahre 1558-67, treten danach etwas zurück in den Publikationen, die Wert auf dem Weg zu plastischerer Detailvertonung und größerer Expressivität zeigen, während die genialen Madrigale der Reifezeit (1581-95) wieder stärker auf formale Kohärenz achten, diese aber mit einer Vielzahl von Methoden realisieren, unter denen das Stiften thematischer Beziehungen gar nicht einmal die wichtigste ist.

Motivkorrespondenzen schafft Wert längst nicht in allen Madrigalen seiner frühen Publikationen, fast immer aber dadurch, daß er das Anfangsmaterial in irgendeiner Weise zu einem späteren Zeitpunkt wiederkehren läßt. Teilweise scheinen hier noch Traditionen formalistischer Textvertonung durch, insbesondere in den ersten Kanzonen, die für beide *piedi* jeweils mehr oder weniger die gleiche Musik verwenden (*Qual di notte talor* von 1558, *Ne la stagion che'l ciel* von 1561 und *Di pensier in pensier* von 1563) oder in den schon besprochenen Madrigalen über Ariost-Ottaven, in denen Wert häufig chansonhaft das zweite (seltener dritte) Reimpaar parallel zum ersten vertont.

⁸ LassoSW VI, S. 30.

⁹ LassoSW VIII, S. 33.

Von ferne erinnert noch an den alten Formalismus *L'alto valor* von 1563 – bezeichnenderweise handelt es sich um ein Huldigungsstück –, wo die Musik zu den Versen 5 und 6 des Sonetts die Thematik der beiden Anfangsverse frei paraphrasiert.

Ein Bewußtsein für die Textform, aber nicht mehr eine formalistische Einstellung spricht schließlich aus drei Sonett-Vertonungen, in denen die Musik am Beginn der zweiten Quartine jeweils auf die Anfangsthematik zurückgreift und diese variiert (*Superbi colli* und *Accend'i cor* im II. Buch *a* 5 von 1561), oder sogar die Anfangstakte getreu wiederholt (*Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora* von 1567, wo die bildkräftig fallende Nonenskala des Beginns auch andere Soggetti mit ihrer Melodik 'infiziert'). In *Quand'io mi volgo indietro* (II *a* 5, 1561) sind umgekehrt die Schlüsse beider Quartinen musikalisch gleich gestaltet. Nach dem starken Kontrast, den hier der Übergang zum Dreiermetrum in den Versen 5-7 bildet, rundet in Vers 8 der Rückgriff auf die Musik des vierten Verses die Form der – obendrein extrem langen – *prima parte* überzeugend ab, und er unterstreicht zugleich die textliche Verwandtschaft zwischen beiden Versen: »E finito il riposo pien d'affanni (...) E perduto il guadagno de'miei danni«.

In *Cura che di timor* (1558) leitet Wert eher unauffällig den Soggetto des dritten Verses (T. 17) aus dem Anfang ab; deutlicher schon entwickelt er (im gleichen Buch) in *Qual volta, donna* die Musik der fünfte und sechsten Zeile (T. 31) aus den Takten 1-6 und gewinnt in *Di cerchio in cerchio* (1567) die Thematik des zweiten Verses wie (als freie Umkehrung) des fünften (T. 21) aus dem skalenförmigen Anfangssoggetto, ohne daß jeweils die Gedichtvorlage solches nahelegen würde. In wenigstens zwei seiner frühen Madrigale geht Wert sogar noch weiter und verknüpft eine ganze Reihe von Zeilen motivisch miteinander.¹⁰ Die Ariost-Vertonung *Pensier che 'l cor* im *Primo libro* von 1558¹¹ entwickelt er überwiegend aus zwei melodischen Wendungen (s. BEISPIEL 23): In den Versen 2 und 3 variiert der Canto den Melodiebogen von Vers 1, wobei im zweiten Vers der Alt, im dritten der Baß ebenfalls deutlich aus den Anfangstakten gewonnen sind. Der Quintsprung-Soggetto von Vers 5 (T. 23) kehrt fast notengetreu zum vorletzten Vers wieder (T. 38), während Vers 6 (T. 28) eine neue Variation des Anfangsgedankens bringt und im Baß obendrein stark an die zweite Zeile erinnert.

¹⁰ Nicht nachvollziehen kann ich allerdings Carol MacClintocks Beobachtung bei *Pien d'un vago pensier* (1558): »In this new, expressive madrigal which abandons the additive process of successive points of imitation as a structural principle, Wert turns to the use of a kind of 'germ'-motive to strengthen and unify« (MacClintock 1966, S. 76).

¹¹ WertCW I, S. 81.

BEISPIEL 23: G. de Wert, *Pensier che 'l cor* (I a 5, 1558), Soggetti (Canto)

Pen - sier che'l cor mi strugg'ag-ghiàc - - ci et ar - - - di

E cau - s'il duol che sempr' il ro - d'e li - - - ma

Che deb - - bo far poi - chè son giun - to tar - di,

poi - chè son giun - to tar - di

Ap - pe - n'a - vu - t'io n'ho pa - ro - l'e sguar - di

Et al - - tro n'ha tut - - ta la spo - - gl'o - pi - - ma

Per - ch'af - fli - - ger per lei mi vo' più il co - - re?

In ganz ähnlicher Weise schafft Wert im zweiteiligen *Poiche sì fida scorta* aus dem *Quarto libro* von 1567 musikalische Kohärenz.¹² Die Motivik der Verse 2, 4 und 5 leitet er – diesmal sogar jeweils in allen Stimmen und nicht nur in der obersten – deutlich aus der Canto-Melodik des Beginns ab (BEISPIEL 24); in der *seconda parte* verknüpft er den ersten und letzten Soggetto durch gleichen Rhythmus miteinander.¹³ Die Melodik wirkt in beiden Madrigalen zwar nicht ausdruckslos, aber doch eher neutral, beinahe abstrakt, und natürlich ermöglicht gerade diese Indifferenz gegenüber dem Text es dem Komponisten, eine melodische Wendung problemlos für verschiedene, inhaltlich durchaus nicht aufeinander bezogene Verse zu verwenden.

In anderen Fällen, die noch gesondert zu besprechen sein werden, gelangt Wert offensichtlich gerade über den Text dazu, thematische Beziehungen zu stiften. Ansonsten bevorzugt er vor allem in den Madrigalbüchern ab 1581

¹² WertCW IV, S. 27. Der anonyme Text ist gewiß keine Kanzonenstrophe, wie MacClintock meint (ebd. S. 82), sondern mit seiner Reimfolge aBB.CddC/EffE.AGg eher ein Ballata-Madrigal (in der Terminologie von Don Harrán, vgl. Harrán 1969) mit reimverschiedenen vierzeiligen (oder zwei Paaren zweizeiliger) »mutazioni«.

¹³ Eine »A A' B B' structure« – so MacClintock 1966, S. 77 – kann ich hier nicht erkennen.

BEISPIEL 24: G. de Wert, *Poiche sì fida scorta* (IV a 5, 1567), Soggetti (Canto)

Poi - - che sì fi - da scor - ta

Han que-sti lu-mi tri - - sti miei smar-ri - - ta

Ma se'l ca - - ro, so - a - ve, a - - ma - ro og-get - to

Mi ren - d'un gior - n'il cie - - - - - lo

andere Techniken, um die der Gattung immanente Tendenz zur Reihung von heterogenem Material zu überwinden: einmal das gleichzeitige Durchführen von zwei oder drei, gelegentlich sogar vier verschiedenen Soggetti mit je eigenem Text, zum anderen die Reduktion der Melodik in Richtung auf pure Deklamation, sei es in homophoner oder polyphoner Textur. Von thematischer Ableitung wird man im letzteren Fall gar nicht mehr reden wollen, da im Grunde kein thematisches Material von individueller Physiognomie vorhanden ist, an das sich anknüpfen ließe. Nimmt man den zeitgenössischen Terminus *inventione* ernst,¹⁴ dann kann man ihn für ein Rezitieren auf einem Ton, das wahrhaftig keine Erfindungskraft benötigt, auch kaum mehr verwenden.

Wenn die thematische Einheitlichkeit in den genannten frühen Madrigalen tendenziell auf Kosten der Expressivität ging, so läßt sich dies beim späten *Ab dolente partita*, erschienen 1595 im Elften Madrigalbuch, gewiß nicht mehr behaupten. Wert exponiert hier die ersten beiden Verse gleichzeitig (BEISPIEL 25), wobei er die zunächst als Baßwendung zum Oberstimmenduett hinzutretende Zeile »Ah, fin de la mia vita« ab Takt 7 in Canto und Quinto stark der Motivik von Zeile 1 annähert. Dies entspricht genau der Textaussage, die den Abschied hyperbolisch mit dem Lebensende gleichsetzt. Auf den melodischen Umriss des Anfangsmotivs – repetiertes *d*“ mit anschließender fallender Skala – kommt Wert im weiteren Verlauf des Madrigals noch zweimal zurück,¹⁵ zunächst zur fünften Zeile »E sento nel partire« (T. 22), dann zur Schlußzeile »Per far che moia immortamente il core«, die ab Takt 29 gemein-

¹⁴ Vgl. Wolfgang Horn, Art. *Invention*, in: MGG², Sachteil Bd. 4 (1996), Sp. 1144 f.

¹⁵ Vgl. James Haar, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley-Los Angeles 1986, S. 143.

BEISPIEL 25: G. de Wert, *Ah dolente partita* (XI a 5, 1595), Beginn

C Ah do - len - te par - ti - - - ta!

Q Ah do - len - te par - ti - - - ta! Ah fin de la mia

A Ah fin de la mia vi - ta!

T Ah do - len - - te par - ti - -

B Ah do - len - te par - ti - -

6

Ah fin de la mia vi - - ta! Da te par-to

vi - ta, Ah fin de la mia vi - ta, Ah fin de la mia vi - - ta!

Ah do - len - - te par - ti - - - ta! Ah fin de la mia vi - ta!

- - ta! Ah fin de la mia vi - ta!

- - ta! Ah fin de la mia vi - - ta, Ah fin de la mia vi - ta!

sam mit der siebten Zeile durchgeführt wird und so einen motivisch kohärenten Schlußteil bildet, ein thematisch verwandtes Gegenstück zum ebenso kohärenten Anfangsabschnitt.

Die thematische Geschlossenheit paßt natürlich zum Charakter des Guarini-Madrigals, das wie so viele Abschiedsgedichte des Cinquecento beständig um die drei Begriffe Abschied, Schmerz und Tod kreist. Daß derselbe Text sich jedoch genauso gut als pure Reihungsform ohne interne Motivbeziehungen oder auch nur Soggettowiederholungen vertonen läßt, führt Luca Marenzio in seinem Sechsten Madrigalbuch *a* 5 von 1594 vor (während Monteverdi in seiner das Vierte Madrigalbuch von 1603 eröffnenden Version – vielleicht

unter dem Eindruck von Werts Vertonung – wiederum den Akzent mehr auf thematische Einheit und klare formale Gliederung legt¹⁶).

Mehr noch als Giaches de Wert und mehr als jeder andere Komponist der Generation nach Rore zeigt sich Marc'Antonio Ingegneri in seinen Madrigalen um thematischen Zusammenhang bemüht. Der Gedanke, daß aus dem ersten Soggetto zunächst einmal motivische Konsequenzen zu ziehen sind, bevor es – wenn überhaupt noch – zur gattungstypischen bunten Reihung immer neuer *inventioni* kommt, wird bei ihm beinahe zum Kompositionsprinzip. Bereits in den frühen, noch deutlich dem Freund und Lehrer Rore verpflichteten Madrigalen des *Primo libro a 4* (von dem nur die zweite Auflage von 1578 erhalten ist¹⁷), faßt Ingegneri häufig die ersten zwei oder drei Verse zu einem motivisch kohärenten Anfangsteil zusammen. So greift in *Quanto men del mio sole*¹⁸ die zweite Zeile (»Il dolce raggio a me riluce fuore«) zunächst im Alt die Anfangswendung der ersten auf (BEISPIEL 26), um dann im Canto (Ende T. 4) ein anderes Motiv zu bringen, das aus der zweiten Hälfte des Anfangssoggettos (Canto T. 3) gewonnen ist, aber auch noch als melodische Ausfüllung auf dessen Kopfmotiv (Alt T. 1) zurückweist. Hieraus wiederum leitet Ingegneri in Tenor und Canto den Soggetto der dritten Zeile (»Tanto più dentro mi rischiar' il core«) ab, und indem er den ganzen Anfangsteil nach der Kadenz in Takt 9/10 komplett wiederholt, bindet er ihn noch fester zu einem geschlossenen Formteil zusammen. Auch die beiden Schlußzeilen bringt Ingegneri ein zweites Mal, die im Dreier-Metrum stehende vorletzte Zeile dabei auf doppeltes Tempo beschleunigend, so daß die Gesamtform im ersten wie im letzten Drittel motivisch homogen und durch Wiederholungsstrukturen stabilisiert ist.

Ganz ähnlich arbeitet Ingegneri am Beginn der Petrarca-Vertonung *D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio*¹⁹ im selben Buch (BEISPIEL 27). Erneut gewinnt er den Soggetto des zweiten Verses, mit dem erst Tenor und Baß hinzutreten, aus der Fortsetzung des Anfangssoggettos (Canto T. 3: »et vivo ghiaccio«), und den Beginn des dritten Verses (Tenor und Baß T. 6) leitet er ganz deutlich aus dem Kopfmotiv des ersten ab, kontrapunktiert mit einer angedeuteten Umkehrung in den beiden Oberstimmen. In der siebten Sonettzeile (»Va perseguendo mia vita che fugge«, T. 29-31) greift er sogar nochmals – ohne erkennbaren textlichen Grund – auf die Motive von Takt 4/5 zurück,

¹⁶ Dazu mehr unten S. 337 f.

¹⁷ Die erste Auflage dürfte Ende der 1560er Jahre erschienen sein.

¹⁸ IngegneriPLa4, S. 55.

¹⁹ IngegneriPLa4, S. 105.

während die *seconda parte* dann wie meist bei Ingegneri weniger konzentriert gearbeitet ist und nur leichte rhythmische Beziehungen aufweist.

BEISPIEL 26: M. A. Ingegneri, *Quanto men del mio sole* (I a 4, vor 1572), Beginn

Quan - to men del mio so - - - le Il dol-ce

Quan - to men del mio so - - le Il dol - ce rag-gio a me ri-lu-ce

Quan - to men del mio so - - le, del mio so - le Il dol-ce rag - gio a me ri-lu -

rag - - gio a me ri - lu - ce fuo - re, Tan - to piu den - tro mi ri-schiar' il

fuo - - re, a me ri - lu-ce fuo - - re, Tan - to piu den - tro mi ri-schiar' il

- ce fuo - re, Tan - to piu den - tro mi ri-schiar' il co - - re, mi ri-schiar'

fuo - re, Tan - to piu den - tro mi ri-schiar' il co - re, mi ri-schiar' il

BEISPIEL 27: M. A. Ingegneri, *D'un bel chiaro, polito et vivo ghiaccio* (I a 4, vor 1572)

D'un bel chia - ro, po - li - to et vi-vo ghiac - cio Muo - ve la fiam -

D'un bel chia - ro, po - li - to et vi-vo ghiac - - - cio Muo-ve la fiam-

Muo - ve la fiam - ma che

Muo - ve la fiam - ma

5

ma che m'in-cend'et strug - - ge, Et sì le ve - n'e'l cor m'a - sciu - ga et
 - - ma che m'in-cen - - d'et strug-ge, Et sì le ve - n'e'l cor m'a -
 m'in - cen - d'et strug - - ge, Et sì le ve - n'e'l cor m'asciuga et sug - ge, m'a-sciu - g'et
 che m'in - cen-d'et strug - ge, et sì le ve - n'e'l cor m'a - sciu - ga et sug - -

Im vierstimmigen *Ne le dolc'aure estive* von 1579 und im fünfstimmigen *Ben ch'io sia certo* von 1580 – Madrigalen, auf die in anderem Zusammenhang noch einzugehen ist²⁰ – vertont Ingegneri die ersten drei Zeilen sogar mehr oder weniger mit demselben Soggetto, im sechsstimmigen *Se 'l picciol don* von 1586 zumindest mit der gleichen Anfangswendung. Überhaupt achtet Ingegneri bei fast jedem seiner Madrigale darauf, daß zumindest die Motivik der zweiten Textzeile in irgendeiner Weise aus der Anfangsmotivik abgeleitet ist, so als gelte es, zuallererst einmal einen logischen musikalischen Prozeß in Gang zu bringen. Dies kann soweit gehen, daß zum zweiten Vers der Soggetto des ersten wiederholt wird, wie im Eröffnungsstück des IV. Buches *a 5* (1584), *Mentre Laura gentil*, im sechsstimmigen Huldigungsmadrigal für Ottavio Farnese, *O magnanimo Duce* (1586)²¹ – wo das Anfangsmotiv auch noch in die Durchführung der dritten Zeile verflochten ist und so volle 30 Takte präsent bleibt –, im ebenfalls sechsstimmigen *La vaga pastorella* (posthum erschienen 1594²²), im schon besprochenen fünfstimmigen *La verginella* mit seiner Repriseform oder (im gleichen V. Buch *a 5* von 1587) in *Cogli la vaga rosa* und *Quasi vermiglia rosa*.²³ In diesem letzten Madrigal erklingt der erste Vers als Oberstimmmentrio, der zweite (»Humil'e in se nascosa«) dem Text entsprechend zunächst als tiefes Trio, und der siebte Vers kehrt motivisch nochmals kurz zum Anfang zurück.

Mehrmals auch gibt Ingegneri dem zweiten Vers die Umkehrungsgestalt des Soggettos von Vers 1, was in wirkungsvoller Weise sowohl Zusammenhang wie *varietas* garantiert. Ohne besonders auf den Text einzugehen, fügt er

²⁰ S. unten S. 164 ff. (mit BEISPIEL 38) und S. 281 (mit BEISPIEL 67).

²¹ Im *Primo libro a 6* (Venedig: Gardano 1586); noch nicht ediert (Quelle: Expl. D-As).

²² In der Anthologie *Madrigali pastorali [...] intitolati IL BON BACIO*, RISM 1594⁶.

²³ S. unten die BEISPIELE 62 und 63, S. 269 ff. Beide Madrigale sind noch nicht ediert.

so beide Gestalten zu einer *imitazione* zusammen im schon besprochenen vierstimmigen *La verginella* von 1579 und im fünfstimmigen *In mar fissa tenea* von 1584,²⁴ während er in der Sonettvertonung *Volga al più caro amante* von 1580²⁵ den affektiven Gegensatz beider Verse auch in der Musik zum Ausdruck bringt (mit ähnlichen Mitteln wie in *Quasi vermiglia rosa*): »Volga al più caro amante i lumi ardenti« erklingt als Oberstimmenduet, und der zweite Vers »E solo a lui le tenebre e i martiri«, der die Schatten anspricht, die die Geliebte aufhellen möge (»Rischiari e spenga la mia Donna«), folgt, entsprechend dunkel gefärbt, als Unterstimmmentrio. Die Spiegelungstechnik – besonders kunstvoll eingesetzt dadurch, daß die acht Takte des Oberstimmenduetts anschließend in exakter Umkehrung zu Tenor und Baß des tiefen Trios werden – läßt sich hier sogar semantisch-bildlich auffassen, als Ausdruck des Anfangswortes »Volga«.²⁶

Hatte man in frühen Madrigalen Ingegneris wie *Quanto men del mio sole* und *D'un bel chiaro polito* noch den Eindruck, die Motivableitung und Themengleichheit am Beginn stelle sich ohne rechte Beziehung zum jeweiligen Text ein und erst nach dem thematisch etwas abstrakt wirkenden Anfangsteil werde der Text wirklich madrigalistisch vertont – was sich immerhin mit einer auf Spannungsteigerung zielenden Formidee rechtfertigen ließe –, so achtet Ingegneri in seinen späteren Madrigalen generell mehr darauf, die angestrebte thematische Homogenität am Beginn ebenfalls schon semantisch zu fassen.

Im 1584 im *Quarto libro a 5* publizierten *In longo vern'havea*, der Vertonung eines anonymen Frühlingsgedichts,²⁷ gibt er den beiden Anfangsversen wieder das gleiche thematische Material, einen aus zwei Gestalten bestehenden Soggetto in Semibreven und Minimen (BEISPIEL 28). Beide Verse beschreiben die dunklen Winternächte, die selbst das Licht der Sterne verhüllt hatten. Insbesondere das langsam fallende Skalenmotiv trifft im Verein mit den irregular tiefen Kadenzen auf *b* genau den Affekt des Textes. Das in Takt 12 im Sopran über diese Struktur gesetzte bewegte Motiv zeichnet melismatisch und mittels Oktavsprung ins hohe Register kurz das Sternenlicht, ohne deswegen den Gesamtaffekt zu verändern. Wenn es sieben Takte später im Baß wiederkehrt, bereitet es motivisch geschickt den Eintritt des dritten Verses im Canto Takt 21 vor (der zugleich als Diminution an das Motiv »velato il lume« im

²⁴ IV. Buch *a 5*, ediert in *La musica in Cremona*, S. 177.

²⁵ III. Buch *a 5*, ebd. S. 135, und Ingegneri Op II/3, S. 77.

²⁶ »Es wende meine Donna die glühenden Augen zum teuersten Geliebten, und nur ihm helle sie die Schatten auf und nehme sie die Qualen«, beginnt das Gedicht.

²⁷ Wahrscheinlich handelt es sich um eine Sestina-Strophe. Ediert in *La musica in Cremona*, S. 163.

BEISPIEL 28: M. A. Ingegneri, *In lungo vern'havea* (IV a 5, 1584), Beginn

C In lon - go ver - n'ha -

Q In lon - go ver - n'ha -

A In lon - go ver - n'ha - vea

T In lon - go ver - n'ha - vea l'o - scu - ra not -

B In lon - go ver - n'ha - vea l'o - scu - ra

8

vea l'o - scu - ra not - te A noi ve - la - to il lu - me del - le

In lon - go ver - n'ha -

l'o - scu - ra not - - - te

te A noi ve - la - to il lu - me

not - te, l'o - scu - ra not - te A noi ve -

15

stel - le, Quan - do n'a -

vea l'o - scu - ra not - te A noi ve - la - to il lu - me

A noi ve - la - to il lu - me del - le stel - le,

del - le stel - le, A noi ve - la - to il lu - me del - - le stel -

la - to il lu - me del - le stel - le, A noi ve - la - to il lu - me del - le stel -

Quinto anknüpft). Der überraschende Frühlingseinbruch, den die starke Beschleunigung wirkungsvoll inszeniert («Quando n'aperse un bel girar di cielo / La novella stagion colma di fiori ...»), erscheint so musikalisch gleichwohl als fein vermittelter Kontrast.

Besonders dann allerdings, wenn der Text es nahelegt, ein Madrigal schon sehr melismatisch zu beginnen, verzichtet Ingegneri darauf, aus dem Anfangs-soggetto motivische Konsequenzen zu ziehen – so etwa im IV. Buch von 1584 bei *Il vago e liet'aspetto, Vagh'erbett'e bei fiori* und *Almi raggi del ciel che risplendete*. Und auch bei homophonen, klangbetonten Exordien spielen Motivbeziehungen kaum eine Rolle (sondern eher das Verknüpfen von Zeilen durch gleichartige Textur). Das Stiften thematischer Kohärenz via Motivableitung oder -identität scheint bei Ingegneri weitgehend gebunden an ein Exordium in einem kontrapunktischem Satz, der prinzipiell zwar der Motette oder dem Ricercar nähersteht als den modernsten Strömungen im Madrigal, von Ingegneri aber nicht selten auch mit 'progressiven' Triostrukturen durchsetzt wird.

Im späten *Quando à ferire* aus dem Fünften Madrigalbuch (1587)²⁸ etwa ist der Soggetto des zweiten Verses, »Amor dal ciel discende«, zwar aus dem Umriss der Canto-Takte 2-4 abgeleitet (BEISPIEL 29), wirkt aber dennoch in erster Linie als dem Oberstimmduett entgegengesetztes Kontrastmotiv (das natürlich Amors Herabsteigen vom Himmel andeutet). In der Art und Weise, wie Ingegneri hier die beiden Anfangszeilen mit je eigenem Motiv simultan exponiert und dann gemeinsam durchführt, deuten sich schon Texturen des 17. Jahrhunderts mit funktional differenzierten Stimmen an: Das »Amor«-Motiv erklingt viermal nacheinander (zuletzt im Quinto) als Baßformel eines

BEISPIEL 29: M. A. Ingegneri, *Quando à ferire* (V a 5, 1587), Beginn

The musical score shows the beginning of the madrigal 'Quando à ferire' by M. A. Ingegneri, V a 5, 1587. It is written for five voices: Canto (C), Alto (A), Quinto (Q), Tenore (T), and Bass (B). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: C: Quan - do à fe - ri - re, à sa - e - tar i co - ri, Quan - do à fe - ; A: Quan - do à fe - ri - re, à sa - e - tar, a sa - e - tar i co - ri, ; Q: Quan - do à fe - ri - re, à ; T: A - mor dal ciel di - scen - de, Quan - d'à ; B: (no lyrics shown).

²⁸ Noch nicht ediert; das Notenbeispiel nach der Quelle D-As.

7

- ri-re, à sa - e - tar i co - ri A - mor dal ciel di scen - de,
 Quand'à fe - rir, à sa - e - tar, à sa - e - tar i co - ri
 sa - e - tar, a sa - e - tar i co - ri A -
 fe - rir, à sa - e - tar, à sa - e - tar i co - ri
 A - mor dal ciel di - scen - de, A - mor dal ciel di - scen - de,

13
 A - mor dal ciel di - scen - de, Al
 A - mor dal ciel di - scen - de, Al mio bel Hor - t'in se - no il seg - gio pren -
 - mor dal ciel di - scen - de, Al mio bel Hor - t'in se - no il seg - - - gio
 A - - mor dal ciel di - scen - de,
 Al mio bel Hor - t'in se - no il seg -

Satzes, der wie ein konzertanter Trio-Satz beginnt und erst ab Takt 10 zu einer imitatorischen Durchführung auch des »Amor«-Motivs wird. Mit dem Abschluß dieses Anfangskomplexes in Takt 15 ist freilich eine Forderung traditioneller Satztechnik noch unerfüllt: Der Basso hatte den Anfangssoggetto noch gar nicht vorgetragen. Wie um dies nachzuholen, gibt Ingegneri dem folgenden dritten Vers – und besonders deutlich dem Baß in den Takten 17 ff. – nochmals die Anfangsthematik, in kontrapunktischer Engführung und kombiniert mit der Umkehrungsgestalt im Canto.

Inhaltlich legt der Text »Al mio bel hort'in seno il seggio prende« es durchaus nicht nahe, den Soggetto von Zeile 1 wiederaufzugreifen (wiewohl die motivische Kreisbewegung zu »seno« paßt). Syntaktisch freilich ist es sinnvoll, erst nach den zusammengehörigen drei ersten Versen zu wirklich neuer Motivik überzugehen, und auch die beiden syntaktisch wieder zusammengehörigen Verse 4 und 5 (»E quand'in maestà nel ciel ne siede / Entr'un lucen-

te nuolo si vede») vertont Ingegneri mit dem gleichen, skalenförmig-majestätischen Soggetto. Beide Zeilen führt er dann noch ein zweites Mal durch, ebenso wie anschließend die letzten beiden Verse (»Perciò sempre l'hort hà rose e viole, E nel nuolo ogn'hor lampeggia il sole«), so daß die Gesamtform sich aus drei etwa gleich langen, homogenen Großabschnitten bildet, die intern jeweils ihre Thematik zweimal durchführen.

Zweifellos konnte Ingegneris Schüler Monteverdi, der sein erstes Madrigalbuch just im selben Jahr 1587 vorlegte, bei einem Madrigal wie diesem die Überwindung des kleinräumigen Reihungsprinzips zugunsten einer Konstruktion aus größeren, in sich relativ geschlossenen Formteilen mustergültig lernen. In seinem eigenen madrigalischen Frühwerk spielt freilich die Technik der motivischen Ableitung und der mehrfachen Verwendung eines Themas längst nicht die Rolle wie bei Ingegneri. Hier herrscht eher das Prinzip, mehrere Textzeilen zu einer Einheit zusammenzufassen und sie ein zweites Mal durchzuführen oder auch den ganzen musikalischen Abschnitt variiert zu wiederholen, ein Verfahren, das zweifellos von den Wiederholungsformen der Villanella und Canzonetta herkommt, und dem korrespondiert in diesen Madrigalen häufig auch eine kanzonettenhafte Motivik.

Wenn sich in den Madrigalen von Monteverdis *Primo libro a 5*²⁹ eine gewisse motivische Homogenität einstellt, dann oft weniger durch exakte und kalkulierte Soggettoableitung, sondern als Folge einer Vorliebe des Zwanzigjährigen für melodische Wendungen, die ein fallendes Tetrachord als Gerüst haben, meist das expressive phrygische Tetrachord mit den Tönen *d-c-b-a* oder *g-f-es-d*. Im Eröffnungsmadrigal *Ch'ami la vita mia* arbeiten alle Textstellen, die von Tod oder Betrübnis reden, mit solchen affektiven, das fallende phrygische Tetrachord in breiten Notenwerten umspielenden Motiven: »Ma tu vò pur ch'io mora« (T. 7), »il cor afflito« (T. 17) und die erste Hälfte der Schlußzeile »Ch'ami la morte« (T. 29), der Monteverdi in einer ausladenden und noch wiederholten Doppeldurchführung unablässig das bewegte Gegenmotiv »e non la vita mia« gegenüberstellt.³⁰ Die drei Tetrachordmotive tragen zusammengenommen zwar nur ein Drittel des knappen madrigalischen Gedichts vor, Monteverdi komponiert sie aber derart aus – die Schlußzeile füllt allein 28 der 59 Takte –, daß sie fast zwei Drittel der Komposition beherrschen und dieser so eine starke gestisch-affektive Geschlossenheit geben.

²⁹ Ediert in Monteverdi Op II, hg. von Raffaello Monterosso, 1970.

³⁰ Laurie Paget weist auf eine Passage mit ganz ähnlicher Doppelmotivik bei Ingegneri hin, die Monteverdi als Modell hätte dienen können: in der *Seconda parte* von *Volga al più caro amante* (T. 44 ff.) im III. Buch *a 5* von 1580, wo Ingegneri die kontrastierenden Motive »che tra pene e pianti« und »Lieto sarò« in gleicher Weise simultan durchführt (Paget 1992, S. 94).

Im musikalisch fast identisch beginnenden, direkt folgenden Madrigal *Se per avervi, oimè, donato il core* prägt die Idee des fallenden Tetrachords (ohne eine ähnliche semantische Differenzierung) die zweite Hälfte der Anfangszeile, den hieraus abgeleiteten Soggetto der zweiten Zeile, die beiden Motive der dritten Zeile, beide Teile der fünften Zeile (T. 19) und das erste Motiv der Schlußzeile.

Auch in *Amor, s'il tuo ferire* paraphrasieren nach dem Ausruf »Amor« die ersten drei Verse wiederum mehr oder weniger deutlich das fallende phrygische Tetrachord (»s'il tuo ferire / Desse tanto martire / Quanto di Filli i sguardi«). Die folgenden drei Verse faßt Monteverdi durch den jeweils gleichen, tänzerischen Kanzonettenrhythmus und ähnliche, meist vierstimmige Textur zu einem zweiten homogenen Abschnitt zusammen. Den Soggetto von Vers 7 (T. 26) greift Monteverdi ein Stück weit im achten und letzten Vers wieder auf (T. 30) und kontrapunktiert ihn in Canto und Quinto mit einer Alternativgestalt, die vor allem rhythmisch deutlich auf den Mittelteil zurückweist. Indem er schließlich noch die Musik der letzten drei Verse komplett wiederholt, gibt er dem Madrigal eine übergeordnete A-B-B-Form aus 20+14+14 Takten, die mit der skizzierten Gliederung in drei thematische Bereiche – Abschnitte, die auch jeweils geringstimmig beginnen und zur Vollstimmigkeit anwachsen – durchaus nicht kongruent ist. In ihrer Komplexität, ihrer Kombination von Kontinuität im Detail mit der Bildung großräumiger Kontraste wie auch Analogien, verrät die Form deutlich die Schule Ingegneris, obwohl die Thematik selbst und vor allem die punktierte Rhythmik eher an Marenzio oder Andrea Gabrieli denken lassen und das Bemühen zeigen, in einem moderneren Idiom zu schreiben.

Das für Ingegneri so wichtige Prinzip, aus dem Ausgangsmaterial unmittelbar Konsequenzen zu ziehen, scheint den jungen Monteverdi jedoch bei allem Formgefühl nicht besonders interessiert zu haben. In *Ardi e gela a tua voglia* leitet er die Motivik der zweiten Zeile »Perfido e impudico« aus dem Anfangs-soggetto ab (um dann noch die Verse 3 und 4 darüberzuschichten) und vertont auch die beiden Schlußverse, die er fast die Hälfte des Stücks bestreiten läßt, mit gleicher Thematik (»E se l'amor fu vano / Van fia lo sdegno del tuo cor insano«). Ansonsten verknüpft er eher Binnenverse motivisch miteinander, wie in *Donna, s'io miro voi*, wo er in den Takten 8-12 drei aufeinanderfolgenden Siebensilblern den gleichen Soggetto gibt und sie so zu einer kompakten Schnelldurchführung zusammenfaßt (»Se di mirar m'astengo / D'un infinito ardore / Mi si consuma il core«). In der *prima parte* des Allegretti-Zyklus *Fumia la pastorella* gibt er der vierten Zeile »Intorno, intorno a quella« tief-oktaviert die Baßstimme der zweiten Zeile »Tessendo ghirlandetta« und leitet

aus deren Anfangswendung *g-fis-g* auch noch das folgende Motiv »Scherzavan per l'erbetta« ab.

Die alte Praxis, bei einem Canzone-Text die *piedi* gleich zu fassen, schimmert in seiner Vertonung von Guarinis *Baci soavi e cari* noch durch, transformiert aber in eine innermusikalisch logische und zugleich poetische Form. Die drei Verse der ersten *piede* komponiert Monteverdi als überwiegend homophones Oberstimmenquartett, die zweite *piede* klanglich kontrastierend zunächst als vierstimmigen Tiefchor, der die Musik der ersten zwei Verse variativ wiederaufgreift, sie aber schon ab dem zweiten Takt um eine Quinte transponiert und so den Satz gleichsam dominantisch öffnet und zur V. Stufe hin kadenzieren läßt. Die beiden ersten Verse der *sirima* faßt Monteverdi in den Takten 26 ff. wieder zu einem in Lage und Textur dem Anfang entsprechenden Oberstimmenquartett zusammen. Dieser Quartettsatz beginnt und endet so, daß dabei der mottohafte Beginn des Madrigals, das für sich stehende »Baci« mit der Wendung 'g-Moll-D-Dur', wieder anklingt, gleich rhythmisiert, aber umgestellt zu D-g bzw. D-G und zumindest beim zweitenmal durch die Wiederkehr des Anfangswortes veranlaßt (»Quant'ha di dolc'amore, perché sempr'io vi baci«). Geradezu leitmotivisch greift Monteverdi dann bei der erneuten Wiederkehr des Wortes »baci« (»E s'io potessi ai vostri dolci baci«) diese Wendung in T. 40 nochmals auf, wieder als hohes Quartett und mit denselben Notenwerten, lediglich um eine kleine Terz hochtransponiert. (Selbstverständlich bezieht erst die spezifische Textur und Lage diese nur aus einem Klangwechsel bestehenden Stellen überhaupt aufeinander.)

Das Zusammentreffen von *b* und *fis* in Takt 44, das Gary Tomlinson als ungeschickte (»clumsy«) Dissonanzbehandlung moniert, die Monteverdi nicht zufällig in späteren Madrigalbüchern vermieden habe,³¹ kann man durchaus ebenfalls als ein Ausdrucksmoment verstehen, das Zusammenhang stiften soll, denn diese charakteristische verminderte Quarte erscheint noch an zwei weiteren Stellen (in den Takten 31 und 52), und bei zwei von den drei Fällen mit gleicher Semantik (»La mia vita finire« und »dolce morire«).

Zweifellos hat den jungen Monteverdi das expressive Potential dieses verbotenen Intervalls gereizt, und wenn er davon in seinem *Primo libro* vielleicht auch allzu häufig Gebrauch machte, konnte er sich dabei prinzipiell doch auf seinen Lehrer berufen. Ingegneri nämlich setzte in seinem wohl zwanzig Jahre früher geschriebenen *I' piango et ella il volto*³² schon genau diesen übermäßigen Dreiklang *d-fis-b* ein, sparsam zwar, aber wohl kalkuliert und mit un-

³¹ Tomlinson 1987, S. 40.

³² Im (nur im Nachdruck von 1578 überlieferten) *Primo libro a 4*, ediert in *La musica in Cremona*, S. 33, und IngegneriPLa4, S. 114.

erhörter Wirkung: zu »[e poi sospira] Dolcemente«, der expressiven Klimax des thematisch außerordentlich dicht gearbeiteten Madrigals.³³

Die Madrigale von Monteverdis 1590 erschienenem *Secondo libro*³⁴ sind im Schnitt um fast die Hälfte länger als diejenigen des Ersten Buchs. Auf die Ausdehnung der Dimensionen, die dann im *Terzo libro* ihren Höhepunkt erreicht,³⁵ reagiert Monteverdi, indem er verstärkt musikalische Mittel einsetzt, die den Zusammenhalt der Form garantieren. So spielt das offenkundig von Wert inspirierte gleichzeitige Durchführen mehrerer Verse mit je eigenem Soggetto eine nun weitaus größere Rolle, und mehrmals begegnen angedeutete musikalische Reprisesformen, vor allem im besonders ausladenden und ehrgeizigen Eröffnungsmadrigal *Non si levava ancor* (mit gleich drei Reprisesansätzen) und in *Non giacinti o narcisi*.

Andererseits scheint das Bemühen um eine musikalisch kohärente, das Reihungsprinzip transformierende Architektur immer wieder auch selbst die Form auszuweiten, besonders in den Fällen, in denen Monteverdi nicht nur den Schlußkomplex wiederholt, sondern auch in einer Art doppelter Exposition die ersten drei Verse im Verbund zweimal durchführt: in *Non giacinti o narcisi*, *S'andasse Amor a caccia* und *Crudel, perchè mi fuggi*. Und auch die Technik der Simultandurchführung dient dem Komponisten, obwohl sie ja eigentlich ein komprimiertes Abhandeln des Textes erlaubt, oft genug gerade umgekehrt zur Bildung größerer Formen.

In *S'andasse Amor a caccia* führen nach der doppelten Exposition die Mittelzeilen 4-6 (»Che vago e pargoletto / È questo come quello / E leggiadretto e bello«) ein und dasselbe Motiv durch, und die Schlußzeilen 7-10 werden jeweils paarweise ineinander verwoben eingeführt, bevor sie dann ab Takt 48 noch ein zweites Mal durchgeführt werden, diesmal noch dichter ineinandergeschoben.³⁶ In *Mentr'io mirava fiso* vertont Monteverdi nach der riesenhaften, 30-taktigen Simultandurchführung der Verse 1-4 allein fünf der restlichen sieben Verse mit Motiven, die jeweils treppenförmig oder in Zickzack-Bewegung fallen (s. BEISPIEL 30). Motive mit einer solchen Grundstruktur lassen sich natürlich mühelos übereinanderschichten und zu extrem langen Sequenzen verketten, wie dies Monteverdi ausgiebig tut.³⁷

³³ S. unten BEISPIEL 39, S. 168.

³⁴ Monteverdi Op III, hg. von Anna Maria Monterosso Vacchelli, 1979.

³⁵ Vgl. Tomlinson 1987, S. 89.

³⁶ Schon Tomlinson (1987, S. 52) erwähnt die »rigorous coherence« des Madrigals, die er hier nicht so glücklich aus dem Text entwickelt sieht wie in *Ecco mormorar l'onde*.

³⁷ Die Homogenität der Thematik dieses Madrigals betont auch Mathias Bielitz, *Zum Verhältnis von Form und Semantik in der Musik von Monteverdi*, in: Claudio Monteverdi. FS Hammerstein, hg. von

BEISPIEL 30: Cl. Monteverdi, *Mentr'io mirava fiso* (II a 5, 1590), Soggetti

E leg-gia-dret-ti e snel - li

Fa - cen-do mil-le scher - zi e mil-le mil-le gi - ri

Mil-le fu - ghe d'in - tor - no

E mil - le a - gua - ti den - tr'al se - no a - dor - no

On - de con dol-ci ed a - mo - ro - si la - - i

Das poetischste Madrigal des Buches, *Ecco mormorar l'onde*, ist zugleich eines der musikalisch geschlossensten,³⁸ und dies bemerkenswerterweise trotz seines ausgesprochen deskriptiven Charakters. (Der Tasso-Text schildert bilderreich eine Naturstimmung bei Sonnenaufgang, dabei mit dem Gleichklang von »l'aura« und »Laura« spielend.³⁹) Monteverdis frühe Meisterschaft und seine persönliche Handschrift zeigen sich hier gerade darin, daß die reiche musikalische Detailvertonung nicht im geringsten den Eindruck einer losen Reihung vermittelt, sondern musikalisch wie aus einem Guß wirkt.

Das Anfangsmotiv, das an den Beginn von Werts *Io non son però morto* erinnert und stimmungsmäßig dem ganz ähnlich gesetzten »Mormora l'aura« in Werts *Vezzosi augelli* entspricht,⁴⁰ breitet eine naturhafte Klangfläche auf *f* aus, in die auch das Rauschen der Blätter (Vers 2) als bloße Figuration eingebunden ist (BEISPIEL 31a). Wenn ab Takt 7 der sanfte Morgenwind (»l'aura matutina«) Bewegung auch in die Harmonik bringt, so tut er dies nur ganz behutsam – zunächst den Klangwechsel von Takt 4 f. wiederholend – und führt wenig später wieder zurück in den statischen Anfangsklang. Man zögert, hier wie in den genannten anderen Fällen einfach von einer zweiten Expositi-

Ludwig Finscher, Laaber 1986, S. 53-121. Vgl. ferner Leo Schrade, *Monteverdi: Creator of Modern Music*, New York 1950, S. 142.

³⁸ Vgl. die brillante Analyse von Carl Dahlhaus, »*Ecco mormorar l'onde*«: Versuch, ein Monteverdi-Madrigal zu interpretieren, in: *Chormusik und Analyse*, hg. von Heinrich Poos, Bd. I, Mainz 1983, S. 139-154; ferner Tomlinson 1987, S. 49-52.

³⁹ Das komplette Gedicht samt Übersetzung ist abgedruckt auf S. 305.

⁴⁰ Beides Madrigale aus Werts *Ottavo libro* von 1586 (WertCW VIII).

tion der ersten drei Verse zu reden, so stimmungsvoll und poetisch setzen die Takte 12-26 das Erwachen der Natur am Morgen fort, musikalisch gesteigert durch den vollstimmiger werdenden Satz und dichte Soggettokombinationen.

Die Verse 4-6 (»E sovra i verdi rami i vaghi augelli/ Cantar soavemente/ E rider l'oriente«) vertont Monteverdi – hierin ganz ein Schüler Ingegneris – als kontrastierenden Mittelteil, der durch eine einheitliche Textur – überwiegend Oberstimmenduett bzw. -trio mit hohem Stützbaß – zusammengehalten wird. Das Erscheinen der Morgenröte wird in Takt 40 mit einem jubelnden Rhythmus in angedeuter Doppelchörigkeit begrüßt (BEISPIEL 31b); melodisch ruft das Motiv die Wendung »E tremolar le fronde« (T. 6) in Erinnerung. Vollends zum Anfang zurückzukehren scheint dann »E si specchia nel mare«, das vor allem den Rhythmus von »Ecco mormorar l'onde« wiederaufnimmt, aber auch melodisch und in der Textur daran erinnert (vgl. etwa T. 12) und ebenfalls kontrapunktiert wird mit einem schnellen Gegenmotiv (»E rasserena il cielo«), das obendrein »E tremolar le fronde« zum Verwechseln ähnlich ist. Daß diese komplexe Weiterentwicklung der Anfangsthematik durch den Text

BEISPIEL 31: Cl. Monteverdi, *Ecco mormorar l'onde* (II a 5, 1590), Beginn und T. 40

(a)

C
Q
A
T
B

Ec - co mor - mo-rar l'on - de E tre-mo-lar le

Ec - co mor - mo-rar l'on - de E tre-mo-lar le fron - de, E

Ec - co mor - mo-rar l'on - de

6

A l'au - ra ma - tu - ti - na e gl'ar-bor -

A l'au - ra ma - tu - ti - na e gl'ar-bor - sel -

fron - de

tre-mo-lar le fron - de A l'au - - - ra ma-tu-ti - - na e gl'ar-bor - sel -

(b)

40

Ec - co già l'al - b'ap - pa - re E si spec - chia nel ma -

Ec - co già l'al - b'ap - pa - re E si spec - chia nel ma -

Ec - co già l'al - b'ap - pa - re, Ec - co già l'al - b'ap - pa - re, Ec - co già l'al - b'ap -

Ec - co già l'al - b'ap - pa - re

Ec - co già l'al - b'ap - pa - re Ec - co già l'al - b'ap - pa - re

45

re E ras-se-re-na il cie - lo, E si spec - chia nel ma - re, E

re E ras-se-re-na il cie - lo E im - per -

pa - re E si spec - chia nel ma - re,

E si spec - chia nel ma - re, E ras-se-re-na il

E si spec - chia nel ma - re, E ras-se-re-na il cie - -

ausgelöst sei, wird man kaum behaupten, auch wenn man darauf hinweisen könnte, daß die Spiegelung der Morgenröte ja in jenem Meer geschieht, das am Anfang die Wellen murmeln läßt.

Die spezifische Motivik und Textur von »Ecco già l'alba appare« greift Monteverdi variierend und steigernd in den Takten 67-71 wieder auf, gewiß nicht zufällig dort, wo der Text erneut die Morgenröte beim (diesmal anderen) Namen nennt: »Oh bella e vagh'aurora«. Den folgenden, aus zwei Versen bestehende Schlußteil entwickelt er dann ganz aus der fallenden Tonleiter: In den Oberstimmen wird sie melismatisch umspielt, im Baß durchschreitet sie in Semibreven eine volle Undezime, die 14-taktige Durchführung fest zusammenschweißend, und in der Schlußzeile erscheint sie als Quintskalen-Soggetto.⁴¹

⁴¹ Dahlhaus (1983, S. 152) vergleicht den Schlußkomplex ab T. 67 mit dem barocken »Fortspinnungstypus« aus Vordersatz, sequenzierender Fortspinnung und auf eine Kadenz zielendem Epilog.

In seiner unvergleichlichen Umsetzung des Textgehalts und seiner formalen Geschlossenheit ist *Ecco mormorar l'onde* ein Meisterwerk, wie es auch vom 'reifen' Monteverdi nicht mehr übertroffen werden konnte. Nicht daß seine Tonfälle und Kompositionstechniken für sich genommen neu wären; neu ist eher ihre Kombination. Das Madrigal wirkt wie eine Zusammenfassung vor dem getrennten Traditionen, wie eine geniale Synthese dessen, was Monteverdi von Giaches de Wert und Marc'Antonio Ingegneri jeweils lernen konnte, und selbstverständlich profitiert es auch von der Qualität des Tasso-Gedichts, das mit seiner parataktischen Struktur dazu einlädt, die verschiedenen Naturgeräusche und -bilder einander musikalisch durchdringen zu lassen.⁴²

Die Formprinzipien von Monteverdis *Secondo libro* prägen im wesentlichen auch das *Terzo libro* von 1592,⁴³ in der Anwendung gesteigert und auf nochmals erweiterte Proportionen projiziert. Die reine Reihungsform wird zur Ausnahme, und wo sie noch begegnet – wie in *Vivrà fra i miei tormenti* – sorgt der fast durchweg deklamatorische Charakter der Thematik, ähnlich wie so häufig bei Wert, dennoch für eine gewisse Geschlossenheit. Als Regel läßt sich im Grunde nur angeben, daß Monteverdi stets mehrere Verse musikalisch zusammenfaßt, sei es durch Simultandurchführung, Wiederholung im Verbund, motivische Ähnlichkeit, gleichartige Textur oder Kombinationen hieraus (wie etwa in *O come è gran martire*, wo die ersten 4 Zeilen in Ferrareser Manier als ein einziges Oberstimmtrio exponiert werden, die zweite Zeile den emphatischen Sextfall des Beginns aufgreift und zur Skala ausfüllt, die Zeilen 5+6 und 7+8 jeweils variiert wiederholt werden und die beiden letzten Zeilen gemeinsam durchgeführt einen homogenen, 25-taktigen Schlußteil bilden).

Die Tendenz zur musikalischen Einheit und zur Bildung größerer zusammenhängender Abschnitte scheint sich im Einzelfall selbst gegen den Sinn des Textes durchzusetzen. In *O dolce anima mia* etwa vertont Monteverdi den zweiten Vers »Che cangiando pensiero« in T. 15 ff. als bruchlose Fortsetzung der Durchführung der Anfangszeile »O dolce anima mia, dunque è pur vero« und mit einem genau deren erster Hälfte entsprechenden Soggetto, wodurch der im Text genannte Sinneswandel von der Musik nicht nur übergangen sondern geradezu konterkariert wird. Die Konstruktion einer Großform aus drei in sich homogenen Abschnitten von 27, 27 und 38 Takten stand hier für Monteverdi offenbar ganz im Vordergrund.

⁴² Zur Bedeutung von Stil und Syntax der jeweiligen Texte für die Entwicklung von Monteverdis Madrigalstil s. (grundlegend) Tomlinson 1987.

⁴³ Monteverdi Op IV, hg. von Maria Teresa Rosa Barezani, 1988.

In *Occhi, un tempo mia vita* werden die fünf Anfangstakte, die Musik zu den »Augen, die ihr einst mein Leben wart« (s. BEISPIEL 86, S. 351), in Takt 30 variiert wiederholt – auf den ersten Blick verquer zum Text, der hier vom Gegenteil spricht: »Tempo è ben di morire«. Fast jeder andere Komponist hätte die beiden Verse scharf kontrastierend angelegt (und ein Marenzio zumal hätte gewiß die »occhi« bildlich mit zwei augenförmig nebeneinanderstehenden Semibreven und »vita« mit einem lebhaften Melisma ausgedrückt).

Monteverdi jedoch vertont den Text nicht 'wörtlich', sondern hinter die Wortfassade blickend. Die lebensspendende Augen belegt er, trotz des Wortes »vita«, von Anfang an mit einem resignativ herabsinkenden Motiv, einem Motiv, das sich, wenn es zu »Tempo è ben di morire« wiederkehrt, als Todesmotiv offenbart. Gerade diese Augen nämlich sind es ja (wie das Guarini-Gedicht ausführt), die den Tod bringen, sobald sie sich abwenden (»Voi mi negate, ahimè, l'usata aita?«). Die Lockerung des gattungstypischen engen, manchmal naiven Wort-Ton-Verhältnisses, die schon beim späten Rore und bei Ingegneri zu beobachten war, setzt Monteverdi hier fort, um den Text zu interpretieren, statt ihn nur 'abzumalen'. Angedeutet findet man damit im Ansatz schon etwas, was erst viel später – vielleicht erstmals in den komischen Partien von Monteverdis letzten beiden Opern – ausgereizt wurde: das Phänomen nämlich, daß die Musik sich in Opposition zum gerade gesungenen Text setzt und im Extremfall sogar das Gesungene als unglaubwürdig und heuchlerisch entlarvt.

Arbeit mit einer melodischen Anfangsformel

Alessandro Striggio war sicherlich der bedeutendste in Florenz tätige Komponist der 1560er und -70er Jahre. Trotz seiner Zugehörigkeit zu einem Mantuaner Adelsgeschlecht stand er ab 1559 als professioneller Musiker im Dienste der Medici und wurde dafür auch (entgegen früherer Ansicht) bezahlt, weitaus besser sogar als seine Kollegen.⁴⁴ Bei wem er seine musikalische Ausbildung erhielt, ist unbekannt. Einsteins Vermutung, er sei wahrscheinlich Schüler von Wert gewesen, ist reine Hypothese, und gewiß wird man dem Komponisten auch nicht gerecht, wenn man ihn wie Einstein als »surely an imitator of Giaches de Wert« bezeichnet.⁴⁵ Zweifellos gehört er wie die gleichaltrigen, ebenfalls um 1535 geborenen Kollegen Wert und Ingegneri zu den Komponisten der engeren Rore-Nachfolge, und mit beiden verbindet ihn auch, daß er in seinen Madrigalen deutlich mehr als etwa Lasso, Andrea Gabrieli und der frühe Marenzio die Geschlossenheit der Musik im Auge hat. Sein Stil aber wirkt in den ersten Publikationen verglichen vor allem mit Wert auffallend konservativ und scheint weit mehr an Rores und Willaerts Stil der 1540er Jahre anzuknüpfen als an Rores expressives Spätwerk.⁴⁶

Eine gewisse musikalische Einheit stellt Striggio in seinen um 1560 publizierten Madrigalen des öfteren dadurch her, daß er den Soggetto der zweiten Zeile aus der ersten ableitet (in *S'ogni mio ben havete* und *Se ben di sette stell'ardent'e bella*⁴⁷), mehr oder weniger deutlich an späterer Stelle die Anfangsthematik wiederaufgreift (in *Notte felice, avventuros'e bella*, mehrfach in *Madonna, il vostro pett'è tutto ghiaccio*, reprisenhaft-bogenförmig in *Sì dolc'è d'amar voi*⁴⁸) oder auch verschiedene Phrasen rhythmisch ähnlich gestaltet, wobei gelegentlich die Reimfolge, jedoch kaum je die Textaussage dies zu motivieren scheint.

Durchaus nicht aus dem Text entwickelt ist auch eine spezielle einheitsstiftende Technik, mit der Striggio in *Madonna, poich'uccidermi volete*⁴⁹ arbeitet. Das dreitönige Motiv aus Quartsprung und Terzfall, das hier zum Anfangswort »Madonna« fünf der sechs Stimmen plakativ in Semibreven exponieren, läßt er in seiner diastematischen Substanz – rhythmisch jeweils

⁴⁴ David S. Butchart, *The Madrigal in Florence, 1560-1630*. Diss. Univ. of Oxford 1979, Bd. I, S. 84.

⁴⁵ Einstein 1949, II, S. 765.

⁴⁶ Vgl. Butchart 1979, I, S. 86 ff.

⁴⁷ Im wohl 1559 oder 1560 erstmals erschienenen, nur in Nachdrucken ab 1560 überlieferten *Primo libro de madrigali a sei voci*, ediert von David S. Butchart, Madison 1986 (RRMR 70-71).

⁴⁸ Alle im *Primo libro a 5* (Venedig: Scotto 1560). Als Quelle diente der Nachdruck Venedig: G. Scotto 1566, Expl. D-Mbs.

⁴⁹ Aus dem *Primo libro a 6* (1560), StriggioMa6, S. 38.

neugefaßt und auch mit Tonwiederholungen angereichert – zu vier der übrigen fünf Textzeilen wiederkehren (BEISPIEL 32): im zweiten Vers »Non nego di morire« nur in Alt und Baß, im dritten (T. 10) ganz deutlich im Sopran, nach dem thematisch neuen »La mia vita finire« dann wieder (in allen Stimmen) zu Vers 5 »Non è più giusta voglia« und auch zum abschließen sechsten Vers, der zwar zunächst motivisch frei gestaltet wird, beginnend mit dem Tenoreinsatz dann aber ebenfalls zu einer Soggettogestalt übergeht, die mit der Dreitonformel von »Madonna« beginnt.⁵⁰

BEISPIEL 32: A. Striggio, *Madonna poich'uccidermi volete* (I a 6, 1560), Soggetti

Ma - don - - na, Ma - don - na, poi - ch'ucc-ci - - der-mi

vo - - - le - - - te,

Non ne - - go di mo-ri - re;

Ma se con dol-ci sguar - di voi po - te - te

La mia vi - ta fi - ni - re,

Non è più giu - sta vo - glia

Ch'io muo - ia di dol - cez - za che di do - - - - glia?

Die Art von musikalischer Einheit, die Striggio seiner Komposition hierdurch verleiht, ist freilich ästhetisch nicht unproblematisch. Der Verlust an *varietas*, den das ständige Rekurrenieren auf die Dreitonformel mit sich bringt, wird keineswegs (wie man es bei Rore gewohnt ist) kompensiert durch positive Rückwirkungen auf die Textaussage, etwa eine Klärung der Syntax, ein Verklammern verwandter Textstellen oder das Unterstreichen eines Moments

⁵⁰ Butchart (1979, I, S. 95) sieht auch »inverted and retrograde forms«, was nicht recht nachvollziehbar ist. Wenn schon, ließe sich gelegentlich – etwa im Canto T. 15 – der Krebs der Umkehrung herauspräparieren.

von Wiederkehr oder Identität. Mehr noch: die Dreitonkonfiguration des Kopfmotivs ist eine ausgesprochen neutrale Allerweltsformel ohne jedes Ausdruckspotential, die sich zwar dazu eignet, das Anfangswort zu exponieren, dann aber in keinem Vers dem affektiven Gehalt des Textes wirklich gerecht wird (eines Textes, der zwar spielerisch und ein wenig kokettierend, aber eben doch mit kräftigen emotionalen Bildern den Doppelsinn von »morire« ausreizt, das wirkliche und das metaphorische, von den Blicken der Geliebten ausgelöste Sterben »di dolcezza«).

Zu sagen, daß Striggio die Ausdrucksschwäche in Kauf nimmt, die aus der obsessiven Präsenz der Dreitonformel erwächst, wäre wahrscheinlich zu sehr aus der Sicht eines Rore oder Wert geurteilt. Denn auch harmonisch hält sich Striggio auffallend zurück, vertont selbst eine Wendung wie »muoia di dolcezza« ohne ein auffallendes klangliches Ereignis, im Gegensatz etwa zu Giaches de Wert, der das gleiche Gedicht in seinem *Primo libro a quattro voci* von 1561 zwar äußerlich schlichter – nur vierstimmig, knapper und relativ homophon – vertont hat, an dieser Stelle aber die Musik in einen expressiven, leiterfremden 'Es-Dur'-Klang ableiten läßt.⁵¹ Striggios Haltung ist hier eben noch merklich konservativer, fixiert im wesentlichen auf den Madrigalstil der Jahrhundertmitte und höchstens in der Tendenz zu motivischer Einheitlichkeit vielleicht von neueren Werken Rores – wie etwa dessen 1557 gedrucktem *Alcun non può saper* – beeinflusst.

Weniger problematisch wirkt die Anwendung des prinzipiell gleichen Verfahrens in der *prima parte* des Madrigals *O de la bella Etruria invitto Duce* aus Striggios erstem fünfstimmigen Madrigalbuch von 1560.⁵² Sein Text ist eine Gelegenheitsdichtung, die in formelhaften Wendungen Cosimo de' Medici huldigt:

O de la bella Etruria invitto Duce
Cosmo, lume maggiore
De l'Italico honore,
In cui splend'e riluce
Quant'huom far può d'eterna gloria
degno,
Che sei poggiat'al segno
U ne tempi vetusti
Col consiglio e con l'armi
S'alzar quei magn'Augusti
Ch'ancor honora e riverisce il mondo.

(O des schönen Etruriens unbesiegter Herzog
Cosimo, größtes Licht
von Italiens Ehre,
in dem glänzt und widerscheint, wieviel ein
Mensch tun kann, das ewigen Ruhms würdig ist,
der du dich dich auf das Zeichen stützt,
auf dem in alten Zeiten
mit Rat und Waffen
sich die großen Cäsaren erhoben,
die jetzt die Welt ehrt und verehrt.)

⁵¹ WertCW XV, S. 62.

⁵² Als Quelle diente wieder der Nachdruck von 1566, Expl. D-Mbs.

Abgesehen von einigen Worten (»lume«, »splend'e riluce«), die sich bildhaft melismatisch vertonen ließen – worauf Striggio jedoch verzichtet –, hat die Musik bei einem solchen Text wohl im wesentlichen nur eine gewisse Erhabenheit auszustrahlen. Dies läßt sich unschwer vereinbaren mit der Konzentration auf eine affektiv neutrale melodische Anfangsformel, wie sie auch hier zu beobachten ist. Die Bogenfigur $c''-a'-b'-c''$, mit der der Canto den Satz eröffnet, verwendet Striggio gleich wieder für »invitto Duce« (deutlicher noch bei der Abspaltung im siebten Takt), vertont damit ferner »lume maggiore« und »Quant'huom far può« sowie in motivischer Umkehrung »Che sei poggiat'« (BEISPIEL 33). Zumindest als leichte Anspielung auf diesen Melodiebogen ließen sich darüber hinaus die Soggetti von »De l'Italico honore« und »U ne tempi vetusti« verstehen. (Letzteres vertont Striggio in einem archaischen Fauxbourdonsatz, der die im Text angesprochenen alten Zeiten beschwört,⁵³ damit aber auch der einzige wirkliche Madrigalismus des Stücks ist.)

Im elf Jahre später erschienenen *Secondo libro a 6* von 1571 arbeitet Striggio in *Ahi dispietat' Amor* ähnlich obsessiv mit einer – wiederum affektiv neutralen – melodischen Wendung, einem aufsteigenden Hexachord. Bei diesem Madrigal (das an anderer Stelle noch näher zu betrachten sein wird) bringt er jedoch die monothematische Tendenz in Einklang mit der intensiveren Textvertonung, die das ganze Buch zeigt: Die Formel ist cantus-firmus-artig be-

BEISPIEL 33: A. Striggio, *O della bella Etruria* (I a 5, 1560), Soggetti (Canto)

O de la bel-la E-tru-ria in-vit-to Du-ce

lu-me mag-gio-re, De l'I-ta-li-co ho-no-re

Quant'huom far può, quant'huom far può d'e-ter-na glo-ria de-gno

Che sei pog-gia-t'al se-gno

U ne tem-pi ve-tu-sti

⁵³ Vgl. auch Bernhard Meier, *Alter und neuer Stil in lateinisch textierten Werken von Orlando di Lasso*, in: AfMw. 15 (1958), S. 152 f.

schränkt auf eine Mittelstimmenachse und überläßt den anderen Stimmen die Textausdeutung.⁵⁴

So sehr nun Striggio in einzelnen Werken auf thematische Einheit bedacht ist, wäre es freilich falsch, hierin ein Charakteristikum seines Madrigalstils überhaupt zu sehen. Ganz überwiegend herrscht – etwa auch im *Secondo libro a 5 von 1570* oder in den einzeln publizierten späten Madrigalen – eben doch das herkömmliche Reihungsprinzip, und auch gegenüber der Vorliebe der Mantuaner Komponisten für ein gemeinsames Exponieren und Durchführen mehrerer Soggetti blieb Striggio zeitlebens immun.

Das Verfahren, eine prägnante, diastematisch definierte Anfangsformel aus drei oder vier Tönen mehreren Soggetti eines Madrigals zugrunde zu legen, begegnet ansonsten vor allem bei Marc'Antonio Ingegneri. Anders als Striggio zeigt allerdings der Cremoneser, daß dieses Verfahren nicht unbedingt zu Lasten der Textvertonung gehen muß. Die Anfangsformel selbst ist bei Ingegneri zwar – um flexibel verwendbar zu sein – in der Regel ähnlich neutral gehalten, die Melodik insgesamt aber weitaus farbiger und sanglicher als bei Striggio (der generell nicht zu den stärksten Melodikern gehörte). Vor allem nutzt Ingegneri die Möglichkeit, Motive zwar diastematisch am Beginn aufeinander zu beziehen, sie gleichzeitig aber rhythmisch und in der Weiterführung so individuell zu gestalten, daß sie dem jeweiligen Text dann doch gerecht werden.

Im frühen vierstimmigen Madrigal *Et se tal'hor mi porgon qualche speme*⁵⁵ kann Ingegneri ohne weiteres beide Anfangsverse mit einem solchen formelhaften Kopfmotiv beginnen (BEISPIEL 34), da das Gedicht, offenbar eine Strophe aus einer unbekannten Sestina, vor dem Schluß der zweiten Zeile (bis zu »raggi«) ohnehin keinen Ansatzpunkt für affektives oder illustratives Ver-tonen bietet. (Umso üppiger malt er dann die von den Augen der Geliebten ausgehenden »Strahlen« melismatisch aus.) Ingegneri sorgt dabei von Anfang an für mehr *varietas* als Striggio in den zitierten Werken, indem er dem Anfangssoggetto als Baß einen motivisch eigenständigen Kontrapunkt beigibt, aus dessen Viertonformel *f-d-g-f* sich dann der Soggetto des zweiten Verses speist (T. 6 f.). Wie eine intervallische Spreizung dieser Formel zur Oktave wirkt dann auch das Kopfmotiv von Vers 3 (»Poco è il loro splendor«), während der vierte Vers, »Che d'un in altro, mio desir, la vita« in allen Stimmen die Anfangsformel des Canto, *f-a-b-c'*, neu rhythmisiert wiederaufgreift.

⁵⁴ S. unten S. 221 f.

⁵⁵ Aus dem wohl um 1570 erstmals gedruckten *Primo libro a 4*, ediert in IngegneriPLa4, S. 82 (Notenbeispiel nach dem Nachdruck 1578, Expl. D-Mbs).

BEISPIEL 34: M. A. Ingegneri, *Et se tal'hor mi porgon* (I a 4, vor 1572), Beginn u. T. 21

C Et se ta - l'hor _____ mi por - gon qual - che spe - - -

A Et se ta - l'hor _____ mi por - - gon qual-che

T Et se ta - l'hor _____ mi por - gon

B Et se ta - l'hor _____ mi por - gon qual-che spe -

5 - - - - - me Que - sti sì ca - - ri a me se - con - di rag - - -

spe - me Que - sti sì ca - - ri a me se - con - di ra - - - gi,

qual - - che spe - me Que - sti sì ca - ri a me se - con - di rag - - - -

me Que - sti sì ca - - - ri a me se - con - di rag - - - gi, Po -

10 - - - - - gi, Po - co è il lo - - ro splen - dor

Po - co è il lo - - ro splen - dor a tan - ta, a tan - ta

- - - - - gi, Po - - co è il lo - - ro splen - dor

- co è il lo - - ro splen - dor a tan - ta not - te

21

ta Ri - no - va se co - me fe - ni - ce al so - - le,
 Ri - no - va se, Ri - no - va se co - me fe - ni - ce al so - - le,
 Ri - no - va se co - me fe - ni - ce al so - - le,
 Ri - no - va se co - me fe - ni - ce al so - - le,

Schien das Insistieren auf den beiden melodischen Formeln bis dahin losgelöst von der Textaussage und nur musikalischer Kohärenz verpflichtet, so ändert sich dies mit dem fünften Vers: die Technik wird semantisch. Zu den Worten »[la vita] Rinova se come fenice al sole« kehrt die zwischenzeitlich verlorengegangene Baß-Formel, kombiniert im Tenor mit der Canto-Formel, ganz plakativ wieder (T. 21) – wie der Phönix aus der Asche, den der Text zitiert. Das Moment der Erneuerung in dieser Wiederkehr (»Rinova se«) bringt Ingegneri dabei einfach und genial dadurch zum Ausdruck, daß er die vertraute Motivik verwandelt präsentiert, nämlich im Metrum der *proportio tripla*.

Im folgenden sechsten und letzten Vers mag man die ständig (auch in Umkehrung) wiederholte Anfangswendung *c-f-e* interpretieren als aus der Intervallik der Töne 2-4 der 'Baßformel' gewonnen, wenn einem dies nicht zu abstrakt ist. Unmittelbar sinnfällig aber – vor allem für den Noten lesenden Sänger – ist auch hier Ingegneris Textvertonung: Der in den Worten »Ne cangia stato mai per cangiar tempo« angesprochene Wechsel der Zeit wird musikalisch als Tempus-Wechsel durch Schwärzung der Noten ausgedrückt, das Moment des Unveränderlichen (»Ne cangia stato mai«) dadurch, daß diese die Semibreven triolisch gruppierende Schwärzung volle 27 Takte lang beibehalten und bis zum Schluß nicht mehr aufgegeben wird (so wie auch die beiden Soggettoversionen in allen Stimmen dieselben sind und sich nicht verändern).

Ganz ohne semantische Konnotationen rekurriert Ingegneri in *Mentre Laura gentil che 'l Mincio honora*, dem Eröffnungsmadrigal seines *Quarto libro a 5* von 1584,⁵⁶ mehrfach auf die Anfangswendung der ersten *inventione*

⁵⁶ Ediert in *La musica a Cremona*, S. 145. Das Gedicht beschreibt und preist eine sich auf der Harfe begleitende, offenbar aus Mantua stammende Sängerin, die vielleicht im »ridotto« des Veroneser Grafen Giusti aufgetreten ist. Ihm nämlich – einem Mitglied der *Accademia filarmonica* – ist das Madrigalbuch gewidmet. Anzunehmen ist, daß es sich dabei um die berühmte, in Ferrareser Diensten stehende Sängerin Laura Peverara handelt, eine gebürtige Mantuanerin.

($c'-b-c'-a-b-c'$). Für die zweite Zeile (»Immortal donn'anzi pur vera Dea«) übernimmt er noch die ganze Sechstonwendung, für die dritte (»Con le candide man l'arpa premea«) nur noch die ersten beiden Töne, c' und b . Aus der Umkehrung dieses Soggettos in Takt 12 leitet er dann den mit einem Terzgang aufwärts beginnende nächsten Soggetto ab, aus dem wiederum die Motivik der fünften Textzeile erwächst. Deren zweite Hälfte (»note amorose all'hora«) ruft mit der Wendung $c'-b-b-c'-g-a-g$ deutlich wieder die Anfangsthematik in Erinnerung, deren Kopfmotiv $c'-b-c'$ (mit anschließendem Terz- oder Quartfall) Ingegneri dann als Ausgangsmaterial für die folgenden drei Soggetti nimmt (T. 20 ff.): »Da gl'occhi un lampo«, »che d'intorno ardea« und »Onde con mille modi amor tessea« beginnen jeweils – demonstrativ auch wie am Anfang immer in drei Minimien – mit dieser Dreitonformel oder ihrer Spiegelung (um dann anschließend »lampo« und »ardea« mit schnellen Melismen auszumalen) und bilden ein dichtes, thematisch buntes und dabei doch homogenes kontrapunktisches Gewebe. Selbst die motivisch neue Schlußzeile (»Meraviglie tra noi non vist'ancora«) läßt Ingegneri hieraus logisch hervorgehen, indem er sie als Kontrapunkt zum vorausgehenden Soggetto zunächst mit der gleichen Wechselton-Formel $e-d-e$ als Kopfmotiv einführt, diese Formel dann intervallisch zur Quarte und Quinte spreizt und schließlich zu einer Soggettogestalt gelangt, die mit ihrem Beginn $e'-b-c'-b$ die Quartfallversion mit der Dreitonformel $c'-b-c'$ aus Takt 1 verschmelzt.

Eine derartig konzentrierte, mit dem thematischen Material ganz ökonomisch umgehende Kompositionsweise setzt voraus, daß die Motivik, aus der Konsequenzen gezogen werden, am Anfang eindeutig 'definiert' wird. Genau dies macht Ingegneri am Beginn von *Mentre Laura gentil* fast schon überdeutlich. Er bringt das Motiv $c'-b-c'-a-b-c'$ des ersten Halbverses – das in sich schon aus dem Kern $c'-b-c'$ entfaltet scheint – in allen Stimmen immer genau gleich, alle achtmal intervallisch völlig unverändert (und in fast planer Rhythmik, die nicht von der Diastematik ablenkt). Umgekehrt formuliert: Ein Exordium wie bei Willaert oder Lasso, das gar keine eindeutige Soggettogestalt exponiert, sondern den Akzent von Anfang an auf *varietas* legt und die Stimmen eine nur ungefähre thematische Idee je individuell realisieren läßt, liefert gar kein Material, das einprägsam genug wäre, um damit an späterer Stelle solcherart weiterzuarbeiten, daß dies auch hörend als Anknüpfung nachvollzogen werden kann.

Die Situation ist prinzipiell nicht anders als später in der klassisch-romantischen Instrumentalmusik: Je deutlicher ein Thema exponiert wird und je prägnanter es ist, desto länger kann seine Wiederkehr hinausgezögert werden und desto besser taugt es zu Verarbeitung und Umwandlung; wirkt es von Anfang an diffus, so trägt es auch keine große Form.

Daß die konzentrierte Arbeit mit einer melodischen Anfangsformel von sich aus dazu tendiert, den Textausdruck zu vernachlässigen, wurde schon bei Striggio deutlich, und wenn auch Ingegneri dem häufig dadurch entgegensteuert, daß er die jeweilige Fortsetzung des Motivs mittels Diminutionen und charakteristischen Rhythmen textabbildend gestaltet, bleibt bei *Mentre Laura gentil* und ähnlichen Madrigalen der Eindruck einer gewissen emotionalen Reserve gegenüber dem Text bestehen. Diese Kontrapunktik deswegen insgesamt als unmadrigalistisch und eher für sakrale Gattungen wie die Motette geeignet zu klassifizieren, wäre gewiß übertrieben. Selbstverständlich aber paßt ein solch dezidiert seriöser Madrigalstil mit seiner stellenweise abstrakt wirkenden Polyphonie besonders gut zu Madrigalen über geistliche Texte, wie sie besonders im Zuge der Gegenreformation in größerer Zahl entstanden.

Auch Ingegneri, der als Freund des Cremoneser Bischofs Sfondrato, des späteren Papstes Gregor XIV., sicherlich ein Anhänger von dessen Reformbestrebungen war, schrieb eine ganze Reihe *madrigali spirituali*, vier allein im *Quarto libro a 5* von 1584. Dessen Schlußstück, *Di lume privo in mez'a scogl'e a l'onde*, ist eine großangelegte und ehrgeizige Vertonung eines Sonetts, dessen erster Teil die Menschenseele mit einem schutzlos den Sturmgewalten des Meeres ausgesetzten Schiffbrüchigen vergleicht, den nur die Hinwendung zu Gott retten könne.⁵⁷ Vertont Ingegneri die Schreckensbilder der *prima parte* mit der gebotenen Dramatik, so überwiegt im zweiten Teil, der als Gebet gefaßt ist (*Ah tu, Signor, che l'universo reggi*), eine neutralere Kontrapunktik, die wieder mit bemerkenswerter Ökonomie aus einem knappen Ausgangsmaterial ihre Thematik entfaltet. »Ah tu, Signor« exponiert Ingegneri mit zwei verschiedenen Viertonmotiven, die nicht direkt in einem Spiegelverhältnis zueinander stehen, aber doch wie zwei Seiten einer Medaille wirken, da sie dieselben drei Intervalle Quarte, Terz und Sekunde nur verschieden gruppieren (BEISPIEL 35a).

Die Fortsetzung »che l'universo reggi« kontrapunktiert er in Quinto und Baß mit der exakten intervallischen Umkehrung beider Viertonmotive, und über dem Einsatz des Tenors beginnt er schon die Durchführung des zweiten Verses, »Porgi lume e governo alla mia barca«, deren Kopfmotiv die Viertonformel des Alts vom Satzanfang in synkopisch belebter Rhythmisierung wiederaufgreift. Die ersten zwanzig Takte sind so, obwohl von Anfang an vielgestaltig angelegt, thematisch ganz kohärent. Desto expressiver wirkt das diastematisch neue, chromatisch eine fallende Quarte durchmessende Soggetto von »Colma d'angoscie« (T. 18 ff.). Nur noch der Rhythmus verweist hier zurück auf »Ah tu, Signor«, doch Ingegneri verknüpft auch dieses breit durch-

⁵⁷ Ediert in *La musica in Cremona*, S. 206.

BEISPIEL 35: M. A. Ingegneri, *Di lume privo*, 2da p. Ah tu, Signor (IV a 5, 1584),
Beginn und T. 38 ff.

(a)

C Ah tu, Si - gnor, che l'u-ni-ver-so reg - gi, Por - gi lu - me,

A Ah tu, Si - gnor, che l'u-ni-ver-so reg - - - gi, che l'u-ni -

Q Ah tu, Si - gnor, che l'u-ni -

T Ah tu, Si - gnor,

B Ah tu, Si - gnor, che l'u-ni-ver-so reg - gi,

8 Por - gi lu - me e go-ver - no, Por - gi lu - me

ver - so reg - gi, Por - gi lu - me e go-ver - no al - la

ver - so reg - - - gi, che l'u-ni-ver-so reg - - -

Ah tu, Si - gnor, che l'u-ni-ver-so reg - gi,

Por - gi lu - me,

(b)

38 - to E li er - ror suoi con quel-la man cor -

- to E li er - ror suoi con quel-la man cor-reg - gi, con quel-la man

- to E li er - ror suoi con quel-la man cor-reg - gi

con quel-la man correg - gi, E li er - ror suoi con quella

E li er - ror suoi con quel-la man correg - gi

45

reg - gi On - de sen - za pe - ri - glio il mar

cor-reg - gi On - de sen - za pe - ri - glio il mar

On - de sen - za pe - ri - glio il mar

man correg - gi

On - de sen - za pe - ri - glio il mar

geführte, affektive 'Angstmotiv' mit dem Anfangsteil, indem er es beständig mit dem Motiv der zweiten Vershälfte, »e priva di conforto«, kontrapunktiert, dessen Beginn – Alt T. 24: *d-f-c-d* – die Viertonformel des Anfangs aufgreift (in der Version, die der Quinto in T. 3 zeigt).

Beide Hauptgestalten der Viertonformel bilden dann die thematische Substanz der in zwei Motive aufgespaltenen vierten Zeile. »E li error suoi« vertont Ingegneri mit der Alt-Formel von Takt 1, »con quella man correggi« mit der Canto-Formel (BEISPIEL 35b), und mit der simultanen Durchführung beider Motive demonstriert er, daß die in ihnen schlummernden kontrapunktischen Kombinationsmöglichkeiten in den ersten zwanzig Takten noch keineswegs voll ausgeschöpft worden waren. Die Soggetti der beiden letzten Zeilen schließlich – »Onde senza periglio il mar si varca / Sì che possa sicura entrar in porto« – wiederholen zwar nicht mehr tongetreu die bis dahin dominierenden Viertonformeln (außer in sekundären Varianten wie im Alt T. 47), beginnen aber stets mit einem Terzfall und nachfolgendem Sprung, der mitunter auch eine Quarte ist und so die Alt-Formel von Takt 1 wenigstens andeutet. Kam der Textausdruck in den mit den Viertonformeln arbeitenden Soggetti vielleicht etwas zu kurz – »lume« in Vers 2 etwa hatte nicht das beinahe obligatorische schnelle Melisma –, so gibt Ingegneri diesem Schluß eine genuin madrigalische Textur, mit weitgespannten, schweifenden Diminutionen, die das (nunmehr ungefährdete) Überqueren des Meeres abbilden, und einem Übergang zu jubelndem Dreiermetrum beim Eintreffen im sicheren Hafen.

Der kontrapunktische Ehrgeiz, mit dem Ingegneri in *Ah tu, Signor* die beiden melodischen Formeln verarbeitet – nicht zufällig wohl bildet das Madrigal den

Schluß des Buches⁵⁸ – wird auf fortschrittlich gesonnene Zeitgenossen ähnlich anachronistisch gewirkt haben wie anderthalb Jahrhunderte später die Kontrapunktik Johann Sebastian Bachs. Wesentlich lockerer gearbeitet ist denn auch das mit ähnlichen Mitteln musikalische Einheit stiftende, zeitlich wie örtlich eng benachbarte Madrigal *Chi mov'il piè* des Mailänders Gioseppe Caimo,⁵⁹ auch dies ein *madrigale spirituale*, dessen Text – ein Sonett von Gabriele Fiamma – wiederum ganz dem Geist der Gegenreformation verpflichtet ist, aber abstrakter und bilderärmer argumentiert:

Chi mov'il piè per quest'oscuri e torti
Sentieri ov'a cader va l'huom sì spesso
E lunge da quel ben ch'a Dio promesso
Segu'il piacer fra mill'affanni e morti

Col chiaro lume di pensieri accorti
E con quanto valor gl'ha Dio concesso
Convien che desti al somm'amor se stesso
Tenend'i sensi castigati e morti.

Perchè 'l raggio divin la via ne mostra
Dritta ch'adduce a fine alto e perfetto,
E de l'alma gl'horrori apre e rischiara,

E'l senso afflitto col miglior non giostra,
Ma 'l servo humile ond'il purgat'affetto
A fuggir ogn'error del mond'impara.

Anders als Ingegneri, für dessen thematische Ableitungsprozesse immer die ersten Töne eines Madrigals entscheidend sind, zieht Caimo hier aus dem Kopfmotiv der Anfangszeile keine Konsequenzen, wohl aber aus der Viertonwendung *c-d-f-e*, mit der das bewegtere Motiv der zweiten Vershälfte beginnt (BEISPIEL 36). (Beide Motive führt Caimo dann in einem zwölftaktigen kontrapunktischen Exordium gemeinsam durch.) Die Formel kehrt, sequenzierend wiederholt, wieder zum dritten Vers wie zum vierten Vers, der an die Rhythmik und Textur des dritten anknüpft, und prägt in intervallischer Umkehrung auch noch den letzten Soggetto der *prima parte*, »castigati e morti«.

Damit nicht genug: Ab Takt 36 beginnt Caimo noch mit einer zweiten melodischen Formel zu arbeiten. Beiden Hälften des fünften Verses gibt er im Canto die Wendung *c-b-a-gis-a* und beginnt damit anschließend auch – trans-

⁵⁸ In gleicher Weise stellte dann auch Monteverdi an den Schluß seiner ersten vier Madrigalbücher jeweils kontrapunktisch besonders aufwendig gearbeitete und stilistisch eher konservative Madrigale.

⁵⁹ Publiziert im IV. Madrigalbuch *a 5*, dessen Vorwort auf den 20. 11. 1584 datiert ist, ediert in: Gioseppe Caimo: *Madrigali and canzoni for four and five voices*, hg. von Leta E. Miller, Madison 1990 (RRMR, 84-85), S. 158.

BEISPIEL 36: G. Caimo, *Chi mov'il piè* (IV a 5, 1584), Soggetti

Chi mo - v'il piè per que - st'o - scu - - - ri

E lun - ge da quel ben ch'a Dio pro - mes - so

Se - gu'il pia - cer, se - gu'il pia - cer

ca - sti - ga - ti e mor - - - ti

poniert auf *a* und kombiniert mit der Umkehrungsversion – den Soggetto des sechsten Verses. Aus eben diesem Tetrachordmotiv in beiden Richtungen (die Quartan *a-d'* und *a-e* durchschreitend) gestaltet er ferner das imitatorische Exordium der *seconda parte* (»Perchè'l raggio divin«), und mit Ausnahme der vorletzten gibt er auch allen anderen Zeilen der beiden Terzinen Soggetti, die mit einer Quartskala oder einer hieraus abgeleiteten Terz- bzw. Quintskala beginnen.

Mit inhaltlichen Bezügen im Text läßt sich dies alles nirgends erklären; das Gedicht kreist auch durchaus nicht um wenige, beständig wiederkehrende Worte, sondern strebt eher nach begrifflicher Vielfalt. Stellen, die semantisch vergleichbar wären, wie »torti sentieri« und »fuggir ogn'error«, bezieht Caimo keineswegs musikalisch aufeinander, und in beiden Fällen verzichtet er sogar darauf, das Moment des Irrwegs überhaupt durch einen Satzfehler oder eine andere Herbheit anzudeuten.

Die spürbare Indifferenz Caimos gegenüber den affektiven Details des Textes – »de l'alma gl'horrori« in Vers 3 etwa läßt er entgegen dem Textsinn in eine ungetrübte Kadenz münden – macht es ihm natürlich leicht, die meisten Soggetti aus den beiden melodischen Formeln zu entwickeln. Die einheitsstiftende Technik steht hier also offenbar gar nicht wirklich in einem Spannungsverhältnis zum Impuls der Textvertonung, sondern kann sich deswegen ungehindert entfalten, weil Caimo das Gedicht – zweifellos wegen seines geistlichen Textes – insgesamt zurückhaltender vertont als üblicherweise weltliche Textvorlagen.⁶⁰

⁶⁰ Echt 'madrigalistisch' vertont er im wesentlichen nur das Fallen des Menschen in T. 17 ff. (»ov'a cader va l'huom sì spesso«).

Ähnlich reserviert und beinahe eher motettisch als madrigalistisch wirkt Ingegneris drei Jahre später als Schlußstück seines *Quinto libro a 5* von 1587 erschienenen geistliches Madrigal *L'anima mia, Signore*.⁶¹ Im Unterschied zu seinem *Ah tu, Signor* oder zu Caimos *Chi mov'il piè* liefert hier der Text, ein neunzeiliges Guarini-Madrigal mit dem Habitus eines Bußgebets,⁶² dem Komponisten mit Ausnahme vielleicht des Wortes »langue« von vornherein gar keine musikalisch verwertbaren Affekte oder Bilder. Da nun die Musik ohnehin nicht in der Lage ist, die abstrakt-begriffliche Aussage des Textes mit ihren Mitteln zu unterstützen, kann sie sich – korrekte Deklamation immer vorausgesetzt – in motivischer Hinsicht ungehindert entfalten, und einmal mehr nutzt Ingegneri diesen Freiraum dazu, mehrere Soggetti über eine intervallisch gleiche Anfangswendung miteinander zu verknüpfen: Die Kombination von Terzsprung und Quartfall im Anfangssoggetto mit seiner Grundgestalt *a-a-a-c'-g-b-a* kehrt wieder als Kopfmotiv des zweiten Verses (»Già creatura di tua man sì degna«) wie des dritten (»Hor te, suo creatore«) und scheint auch noch im vierten Vers präsent, wo der Formel ein variabler Zusatzton vorgeschaltet ist. Die motivisch separat behandelte zweite Hälfte des fünften Verses (»della corporea stanza«) greift dann sogar nicht nur die Dreitonformel, sondern den kompletten Anfangssoggetto in rhythmischer Neufassung wieder auf.

Die übrigen vier Verse vertont Ingegneri motivisch frei, sorgt allerdings auch dabei noch für eine gewisse Kohärenz dadurch, daß er den Soggetto der letzten Zeile als intervallische Umkehrung aus dem vorausgehenden Soggetto ableitet. Ob dieses Umdrehen des Motivs auch semantisch zu verstehen ist, als Versinnbildlichung der angesprochenen Heilung durch Gott (»E sanata sarà l'anima mia«), sei dahingestellt. Die Motivkorrespondenzen in der ersten Hälfte des Madrigals jedenfalls lassen sich aus der Gedichtstruktur oder der Textaussage nicht erklären und zielen offenkundig allein auf innermusikalische Geschlossenheit.

Freilich muß das häufige Rekurreren auf eine melodische Anfangsformel, wie schon gesagt, nicht zwangsläufig einer affektiven Textvertonung entgegenstehen oder sich ihr gegenüber zumindest neutral verhalten. Wenn in den bislang diskutierten Fällen die melodische Formel selbst immer ausdrucksmäßig indifferent wirkte, so läßt sich in ähnlicher Weise natürlich auch mit einer für sich schon expressiven Anfangswendung arbeiten. Dies setzt allerdings voraus,

⁶¹ Bisher nicht ediert (Quelle: Expl. D-As).

⁶² »L'anima mia, Signore,/ Già creatura di tua man sì degna,/ Hor te, suo creatore,/ Ch'il crederrebbe è d'albergar indegna./ Deh s'il fettor della corporea stanza / Come ben dritto abborri / Che langue si soccorri,/ Di tu col verbo suo: sanata sia,/ E sanata sarà l'anima mia.«

daß die betreffende Gedichtvorlage überwiegend von einem Grundaffekt oder einer Grundstimmung beherrscht wird. Angedeutet findet man dies in Vincenzo Ruffos vierstimmigen Madrigal *Deh torn'a me, mio sol* von 1560, stärker ausgeführt zu einer Art Monothematik und auch enger auf den Text bezogen dann in Ingegneris *Parto da voi et so con quanta pena* von 1580.⁶³ In beiden Fällen kreist die Musik um das fallende phrygische, mit einem Halbtonschritt endende Tetrachord und bezieht daraus eine motivische Geschlossenheit, die einher geht mit einer durchgängig schmerzlichen oder elegischen Grundstimmung.

Andrea Gabrieli, dem der so ökonomisch sein Material entfaltende Konstruktivismus Ingegneris gewiß fremd war, arbeitet zumindest in einem seiner Madrigale ebenfalls intensiv mit einer ausdrucksvollen melodischen Anfangsformel, nämlich dem fallenden Halbtonschritt – gewissermaßen dem affektiven Kern des fallenden phrygischen Tetrachords. In *Cor mio, se gl'e pur vero*, publiziert posthum 1589 im *Terzo libro a 5*,⁶⁴ beherrscht der elegische Sekundfall *c–b* ganz die ersten fünf Takte, wo er ständig in der jeweils höchsten Stimme erscheint, sowohl im Kopfmotiv »Cor mio« wie als emphatische Schlußwendung zu »vero« (BEISPIEL 37). In gedehnter Form erscheint die Wendung im Diskant wieder am Schluß des zweiten Verses zu »dolga« und nennt damit den Schmerz beim Namen, mit dem sie musikalisch schon das »Cor mio« charakterisiert hatte. Gleichsam ausgelöst durch diese Reminiszenz an den Anfang (und die Form stabilisierend) kehrt hierauf das ganze Exordium verdichtet und gesteigert wieder. Mit der allgegenwärtigen Seufzerwendung *c–b* beginnt und beschließt Gabrieli dann im Canto auch den Soggetto der dritten Zeile (»Pria che morte disciolga«), und den Folgevers »Queste mie afflitte membra« läßt er in der höchsten Stimme (Quinto T. 17) mit der Wendung *d–cis* kadenzieren, was nach alldem gewiß ebenfalls hörend auf die Anfangsformel rückbezogen wird.

Wenn bis dahin die Seufzerformel 'leitmotivisch' immer zu Worten erklang, aus denen Betrübniß spricht, so gelingt es Gabrieli im abschließenden fünften Vers sogar, aus ihr noch den Umschlag zur Erinnerung an erhoffte Freuden (»De gl'aspettati gaudii ti rimembra«) zu entwickeln. Indem er die Formel, dem *c–b* ein auftaktiges *c* vorschaltend, in punktiertem Rhythmus und in kanzonettenhaftem Triosatz erklingen läßt, ersetzt er ihren Seufzerhabitus genial einfach durch einen tänzerischen Gestus, wie er dem Text entspricht. Damit scheint via thematischer Ableitung nichts weniger als die

⁶³ S. unten S. 212 ff.

⁶⁴ A. GabrieliCM 5-6, S. 73.

BEISPIEL 37: A. Gabrieli, *Cor mio, se gl'è pur vero* (III a 5, 1589) Beginn

C
Cor mi - o, se gl'è pur ve - ro Che del mio

Q
Cor mi - o, se gl'è pur ve - ro, se gl'è pur ve - ro Che

A
Cor mi - o, cor mi - o, se gl'è pur ve - ro Che del mio mal.

T
Cor mi - o, se gl'è pur ve - ro

B
Cor mi - o, se gl'è pur ve - ro Che del mio

mal, del mio lan - guir ti dol - ga, Cor mi - o, se

del mio mal, del mio lan - guir ti dol - - ga, Cor mi - o,

del mio lan - guir ti dol - ga, Cor mi - o, se gl'è pur ve - ro

Cor mi - o, cor mi - o, se gl'è pur

mal, Cor mi - o, cor mi - o,

Essenz des kurzen Gedichts⁶⁵ angedeutet: der Gedanke nämlich, daß die gegenwärtige Pein derselben Liebesbeziehung entspringt, die einst so viele Freuden versprach.

⁶⁵ Der anonyme Fünfzeiler lautet übersetzt: »Wenn es wahr ist, mein Herz, daß dich meine Qual und mein Schmachten dauert: erinnere dich, bevor der Tod meine betrübten Glieder löst, an die einst erwarteten Freuden.«

Ingegneris »entwickelnde Variation«

Den musikanalytischen Begriff »entwickelnde Variation« im Zusammenhang mit Musik des Cinquecento zu verwenden, ist fraglos problematisch. Geprägt von Arnold Schönberg, um ein – wie dieser meinte – von Johann Sebastian Bach erstmals angewandtes Kompositionsprinzip zu benennen, »welches sich vielleicht erst seit Mozart voll entfaltet hat«,⁶⁶ ist der Begriff einerseits epochen- und stilgebunden, andererseits enthält er auch ästhetische Prämissen, die dem Sechzehnten Jahrhundert noch fremd sind, insbesondere eine auf Goethes Morphologie fußende, dem Modell von Keim und Pflanze verpflichtete Auffassung von organischer Einheit und Entwicklung.⁶⁷ Abstrahiert man von alldem und reduziert man den Ausdruck auf seine kompositionstechnische Essenz, so bezeichnet »entwickelnde Variation« wohl ein Verfahren, das sich in einer bruchlosen Kette von diastematischen Ableitungen aus einem Ausgangsmaterial äußert, an deren Ende im Extremfall eine Motivgestalt stehen kann, in der nichts mehr an den Anfang erinnert, so stringent sie auch aus ihm prozessual entwickelt scheint.

Solchermaßen verstanden und ergänzt – über Schönbergs auf Tonhöhen fixiertes Denken hinaus – um die Möglichkeit der rein rhythmischen Variation und Ableitung, kann der Terminus dann vielleicht doch zur griffigen Charakterisierung einer einheitsstiftenden Technik dienen, die schon im italienischen Madrigal des Sechzehnten Jahrhunderts eine gewisse Rolle spielt, wenn auch offenbar nur im Werk von Marc'Antonio Ingegneri. So verbreitet punktuelle Motivvariation und Soggettoableitung im Madrigal der Zeit sein mögen: Nur deren Verkettung zu einem längeren, das Material immer weiter entwickelnden Prozeß macht daraus ein Formprinzip, das sich dann cum grano salis als »entwickelnde Variation« bezeichnen ließe (wobei man sich immer streiten kann, ab wann es im Einzelfall überhaupt sinnvoll ist, den Terminus zu verwenden).

Demonstriert sei das Verfahren an Ingegneris *Ne le dolc'aure estive* aus dem *Secondo libro a 4* von 1579,⁶⁸ der Vertonung einer Kanzone von Pietro Bembo. Die Naturbilder am Anfang des Gedichtes hätte Luca Marenzio, der just

⁶⁶ Arnold Schönberg, *Neue und veraltete Musik, oder Stil und Gedanke* (1930), in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Gesammelte Schriften, 1), hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt/M. 1976, S. 468.

⁶⁷ Vgl. Weber 1986, S. 41 ff.; zur Unschärfe des Begriffs s. Carl Dahlhaus, *Was heißt »entwickelnde Variation«?*, in: Kgr.-Ber. Wien 1984, hg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1986, S. 280-284.

⁶⁸ *La musica in Cremona*, S. 46, und IngegneriSLa4, S. 29.

um diese Zeit seinen pastoralen Stil entwickelte, gewiß üppiger ausgemalt. Daß Ingegneri sein Madrigal mit vergleichsweise schmucklosen Soggettobildungen beginnt (s. die Thementafel BEISPIEL 38), scheint hier wie in vielen anderen Fällen unmittelbar mit seiner dynamischen Formkonzeption zusammenzuhängen. In einem Soggetto, der Ausgangspunkt für eine die Form tragende motivischen Entwicklung werden soll, würden pittoreske Diminutionen nur stören und von der Grundgestalt ablenken, auf die es zunächst einmal ankommt. Ingegneri exponiert sein Ausgangsmaterial dementsprechend prägnant, indem er die Anfangszeile von den beiden Oberstimmen alleine vortragen läßt, als exakter Quintkanon und damit in eindeutig definierter Soggettogestalt. Bei aller motivischen Zurückhaltung wird dieser Beginn aber doch auch dem Text gerecht: Das helle Oberstimmenduo deutet die linden, sommerlichen Lüfte an, und erst zum Murmeln der Meereswellen im zweiten Vers erschließt sich die Musik in dichtem Satz das tiefe Register.

Wiewohl klanglich kontrastierend, ist die Durchführung des zweiten Verses eine Elaboration des Anfangssoggettos. »Nel vago mormorar« übernimmt von diesem den Rhythmus und variiert nur die drei mittleren Töne; dazu erklingt im Baß die exakte Umkehrung der Anfangsmelodik. Wenn Ingegneri dann mit dem dritten Vers »E tra fiorite rive« wieder zur Originalgestalt des Soggettos von Zeile 1 zurückkehrt, beginnend mit den beiden Unterstimmen, wirkt dies wie das Begleichen einer noch offenen Rechnung, war doch eben diesen Unterstimmen das Thema am Anfang noch vorenthalten worden. Der Alt wiederholt nicht einfach sein Anfangsmotiv, sondern bringt es rhythmisch beschleunigt und in Umkehrung. Sowohl rhythmisch wie melodisch variiert dann der vierte Vers das Ausgangsmaterial, indem er die auf den Terzsprung folgenden Töne eine Terz nach oben verschiebt. Ingegneri setzt hier die Textworte nicht nur durch das zum Wort »leggiadra« nahe

BEISPIEL 38: M. A. Ingegneri, *Ne le dolc'aure estive* (II a 4, 1579), Soggetti

Ne le dol - c'au-re e- sti - - ve

Nel va - - go mor-mo - rar d'on - da ma- ri - - na

E tra fio- ri - te ri - ve

Don - na pas - sar leg - gia - - - - dra...

Fur gia - mai me - di - ci - - - - - na

Che sa - nas - se pen - sie - ro in - fer - m'et gra - - - ve

Ch'io non gl'hag - gia per nul - la

Di quel pia - cer che den - tro mi tra-stul - la

L'a - - ni - ma di cui tien' a - mor le chia - - - ve

Sì è dol - c'et so - a - - ve.

liegende Melisma um, sondern auch dadurch, daß er »Donna passar leggiadra« dreistimmig unter den Canto »E tra fiorite rive« montiert – die »Donna« tritt geradezu bildhaft mitten in die blühenden Gestade ein (und zugleich werden so die beiden Soggetti miteinander verklammert).

Der Soggetto der fünften Zeile übernimmt das Melisma von »leggiadra« und kombiniert es mit einem neuen Kopfmotiv, dessen Chromatik die 'alterierende' Kraft der »medicina« andeutet. »Che sanasse pensiero inferm'et grave« wiederholt zunächst im Alt eben diesen Soggetto notengetreu, um ihn dann mit dem Canto-Einsatz rhythmisch zu verändern und rein diatonisch zu fassen (wie in BEISPIEL 38), mit einem in tiefer Lage expressiv-gedehnt nach *H* kadenzierenden Schluß, der unmittelbar den Text umsetzt.

»Ch'io non gl'haggia per nulla« greift die nunmehr gefundene neue Rhythmik auf und versieht sie mit einer Terzbogenmelodik, in der unversehens das Kopfmotiv des Beginns nochmals anzuklingen scheint, und mit diesem Terzbogenmotiv arbeiten dann wiederum die Soggetti der nachfolgenden Verse 8 und 9, es zu »Di quel piacer« umkehrend und zu »L'anima di cui tien'amor« frei paraphrasierend. »Sì è dolc'e soave« schließlich, ausdrucksvoll mit einer fallenden Septimskala vertont und breit durchgeführt, gibt dem Schlußteil mit seiner unverbraucht wirkenden, affektiven Melodik noch eine neue Farbe und tritt doch nicht gänzlich unvorbereitet auf: Seine Skalenmotivik scheint an der Nahtstelle gestisch die Melodik von »di cui tien'amor le chiave« weiterzuführen.

Verglichen mit dem eher statischen Formprinzip, immer wieder im Verlauf eines Madrigals mit ein und derselben diastematischen Anfangsformel zu arbeiten, wirkt die Soggettoverknüpfung mittels »entwickelnder Variation« in *Ne le dolc'aure estive* natürlich viel dynamischer. Die Musik kann hier sehr viel flexibler auf den Text eingehen⁶⁹ und die unterschiedlichsten motivischen Gestalten, vermittelt durch Zwischenstufen, zu einer Gesamthematik zusammenfügen, deren Kohärenz nur in der Prozessualität der Musik erfahrbar ist. Die einzelnen Glieder der Thematik sind in ihrer Reihenfolge genauso wenig vertauschbar wie die Gedankenschritte einer logischen Argumentation, und wenn man die Verknüpfung der Motive nicht lediglich assoziativ nennen möchte, könnte man hier sehr wohl schon die Idee einer »logischen Form« realisiert sehen.

Ne le dolc'aure estive ist freilich auch in Ingegneris Schaffen ein Sonderfall. Üblicherweise beschränkt sich Ingegneri darauf, nur die Thematik des Anfangsteils oder der ersten Hälfte eines Madrigals auf diese Weise variativ zu entwickeln (wie in *Quanto men del mio sole*⁷⁰ oder – kombiniert mit einem semantisch motivierten, mehrfachen Wiederaufgreifen des Kopfmotivs – in *L'alba cui dolci et pargoletti amori*⁷¹). Die Ableitungstechnik selbst aber ist dabei nicht selten noch gesteigert zu einem mehrschichtigen Prozeß, der sich nicht mehr in einer einfachen Thementafel darstellen läßt, sondern sich nur im Partiturbild erschließt. Beobachten läßt sich dies schon im frühen *I' piango et ella il volto*,⁷² einem vierstimmigen Madrigal, dessen nur fünfzeiliger Text aus Petrarcas Kanzone *Quando il soave mio fido conforto* stammt (wo er als *commiato* den Schluß bildet: Laura, die dem Dichter im Traum erschienen war, wischt dem Weinenden seufzend – ihn aber zugleich bitter tadelnd – die Tränen ab und entschwindet, und mit ihr schwindet sein Schlaf).

Am Beginn von *I' piango* (BEISPIEL 39) erweist Ingegneri seinem Lehrer Cipriano de Rore die Reverenz, indem er das dreitönige Kopfmotiv von dessen 1557 publiziertem *O morte, eterno fin di tutt'i mali*⁷³ zitiert und in einer ganz ähnlichen Textur aus ebenfalls zwei expressiven, jeweils vom fallenden Halbtonschritt geprägten Motiven durchführt. Die perfekte *varietas* von Ingegneris Anfangstakten – keine der insgesamt zehn Dreitongestalten »I' piango« gleicht genau einer anderen – verdankt ihre Vielfalt selbst schon Momenten

⁶⁹ Hier sei auf die Partitur verwiesen; die Thementafel bringt dies nur begrenzt zum Ausdruck.

⁷⁰ Vgl. BEISPIEL 26, oben S. 133.

⁷¹ Vgl. BEISPIEL 43, unten S. 187.

⁷² Aus dem wohl Ende der 1560er Jahre erstmals erschienenen *Primo libro a 4* von 1578, ediert in: *La Musica in Cremona*, S. 33, und IngegneriPLa4, S. 114.

⁷³ Aus Rores *Quarto libro a 5*, RISM 1557²³; RoreOp IV, S. 84.

BEISPIEL 39: M. A. Ingegneri, *I' piango et ella il volto* (I a 4, vor 1572), Beginn

I' pian - go, I' pian - go, I' pian - go

et el - la il vol - to Con le sue man m'a-sciu - ga e poi so - spi - ra,

et el - la il vol - to Con le sue man m'a-sciu - ga e poi, e poi so - spi - ra,

et el - la il vol - to Con le sue man m'a-sciu - ga e poi so - spi - ra,

e poi so - spi - ra Dol - ce - men - te e s'a - di - ra, Dol - ce -

e poi so - spi - ra Dol - ce - men - te e s'a - di - ra, Dol - ce -

e poi so - spi - ra Dol - ce - men - te e s'a - di - ra, Dol - ce -

e poi so - spi - ra Dol - ce - men - te e s'a - di - ra, Dol - ce -

men - te e s'a - di - ra Con pa - ro - le ch'i sas - si rom - per pon - no, Et doppio que - sto

men - te e s'a - di - ra Con pa - ro - le ch'i sas - si rom - per pon - no, Et doppio

men - te e s'a - di - ra Con pa - ro - le ch'i sas - si rom - per pon - no,

men - te e s'a - di - ra Con pa - ro - le ch'i sas - si rom - per pon - no,

von »entwickelnder Variation«.⁷⁴ Das zum Canto-Motiv komplementäre Alt-Motiv *a-d'-cis* etwa reduziert seinen Quartsprung bei der transponierten Wiederholung zur Terz und scheint damit im dritten Takt den Terzfall-Beginn des Canto-Motivs in Umkehrung zu beantworten, auch dessen Rhythmik aufgreifend. Das Canto-Motiv *fis-g-e* in Takt 5 wiederum reagiert auf den Alt mit der Krebsgestalt von dessen zweitem »I' piango«, während der Baß gleichzeitig den Quartsprung des ersten Alt-Motivs mit einer ins 'Bodenlose' fallenden Septim fortsetzt. Selbst das unscheinbar wirkende Tonwechselmotiv des Tenors wird entwickelt, nämlich bei der Wiederholung umgekehrt und durch den so gewonnenen Halbtonfall *b-a* den beiden Grundgestalten angenähert.

Die Fortsetzung »et ella il volto« scheint eher unauffällig aus den beiden ersten Motivgestalten des Alts abgeleitet, »Con le sue man m'asciuga« aber wirkt schon durch die bewegte Rhythmik primär als Kontrast zum Bisherigen (auch wenn der Canto den fallenden Terzzug der Takte 6 f. mit einer Umspielung des Terzzugs *f-es-d* fortsetzt, in deren Schlußwendung obendrein das Tenormotiv »et ella il volto« enthalten scheint). Die neugewonnene, bewegte Rhythmik wiederholt Ingegneri für die zweite Vershälfte, »e poi sospira«, und überdehnt sie am Schluß ausdrucksvoll zu einem langen Seufzer. Daß der Tenor gleichzeitig in Takt 9 mit einer Motivgestalt arbeitet, die man als Variation des ersten Baß-Motivs »I' piango« begreifen kann, geht im vierstimmigen Satz noch unter; der Rückbezug wird aber deutlich hörbar, wenn das Motiv im Folgetakt in den Baß rutscht.

Dieser zehnte Takt bündelt überhaupt wie ein Brennglas die gesamte bisherige Thematik: Der Alt paraphrasiert das Canto-Motiv von »Con le sue man m'asciuga«, und im Sopran erklingt – neu gefaßt in die Rhythmik aus Vers 2 und affektiv zugespitzt, den Spitzenton des ganzen Madrigals erreichend – das zweite Hauptmotiv von »I' piango«. Takt 11 knüpft daran an und gibt »Dolcemente« doch eine ganz eigene Farbe. Er verwandelt den Rhythmus von »e poi sospira« durch Dehnung der Anfangsnote zu einem die Seufzer-Pause betonenden Synkopenrhythmus (den der Tenor in Takt 10 schon fein vorbereitet hatte) und entwickelt auch seine Diastematik ganz aus den Motivgestalten von Takt 10 und damit letztlich aus der in den ersten Takten etablierten Grundsubstanz, nicht ohne deren Affekt nochmals zu intensivieren: Die Alteration von *f* zu *fis* im Canto – 'bittersüß', wie Lauras Abschieds-seufzer ist – erzeugt sowohl melodisch wie klanglich die ebenso verbotene wie

⁷⁴ Ähnlich in seiner Textur und Motivbildung, aber einförmig und entwicklungslos wirkt hiermit verglichen der Beginn von Ippolito Sabinos Vertonung des Textes im Rore-Druck RISM 1566¹⁷ (abgedruckt in Einstein 1949, II, S. 625), ebenso – sogar noch stereotyper – das mit der gleichen Anfangsmotivik wie Sabino arbeitende *I' piango* »d'incerto« im selben Druck. (Beide Madrigale sind spartiert auch im Tarasconi-Codex enthalten.)

hochexpressive verminderte Quarte *fis-b* (zu der dann auch, wie schon erwähnt, der junge Monteverdi so gerne griff, möglicherweise inspiriert durch eben diese Passage).

Der Synkopenrhythmus, mit dem »Dolcemente« beginnt, beschließt die Phrase auch beinahe unwirsch zu »s'adira«, und nach einer die Spannung allmählich abbauenden Wiederholung der Zeile läßt Ingegneri den nahtlos angefügten Vers »Con parole ch'i sassi romper ponno« in Takt 15 ebenfalls in diesen harten Synkopenrhythmus münden, passend zum Bild der aufbrechenden Steine. Damit ist die Mitte des Madrigals erreicht. Die zweiten 15 Takte widmet Ingegneri allein der Schlußzeile »E dopo questo si part'ell'e il sonno«, wobei mit der nunmehr neuen Melodik und Rhythmik auch ein neuer, gespannter Gestus einhergeht, der das Madrigal nach den Emotionsausbrüchen der ersten Hälfte zu einem versöhnlichen Schluß bringt. Nicht von ungefähr weicht hier das dynamische Formprinzip auch einem architektonischen: Die Schlußzeilendurchführung verzichtet auf motivische Arbeit und wird zur Gänze notengetreu wiederholt.

In vieler Hinsicht ein Gegenstück zum frühen *I' piango* ist in Ingegneris Spätwerk die Guarini-Vertonung *Ardo sì, ma non t'amo* aus dem *Quinto libro a 5* von 1587.⁷⁵ Die Komposition entstand als Beitrag Ingegneris zum 1585 vom bayerischen Hofmusiker Giulio Gigli herausgegebenen Sammeldruck *Sdegnosi ardori* (RISM 1585¹⁷). Gedacht als eine Art Wettstreit der Komponisten, vereinigt die Sammlung 31 Vertonungen dieses Guarini-Madrigals, wobei die Reihe der Nichtmünchner von Philippe de Monte, Costanzo Porta und Ingegneri angeführt wird, die Reihe der Münchner eingerahmt wird von Leonhard Lechner und Orlando di Lasso.⁷⁶ Neben Lasso trifft hier Ingegneri mit seiner herben, dissonanzen- und synkopenreichen Vertonung am überzeugendsten den Affekt des düsteren, hochkonzentrierten Textes, in dem ein zurückgewiesener Liebhaber die Geliebte mit Worten bitterster Verachtung überschüttet. In seiner Motivbildung ist Ingegneri durchaus nicht sonderlich originell – ähnliche, vom Sprachrhythmus geprägte *inventioni* begegnen zu den entsprechenden Versen auch in vielen anderen Madrigalen der Sammlung.⁷⁷ Singulär aber ist Ingegneris 'logische' Formbildung mittels »entwickelnder Variation«. Kein anderes Madrigal der Sammlung (und auch keine andere der zahlreichen

⁷⁵ Ediert in *Adriano Willaert e i suoi discendenti*, S. 31. (Dort Quinto T. 36 fehlerhaft *c'* statt *d'*.)

⁷⁶ S. Edition und Kommentar in: *Musik der Bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos*, 2. Auswahl: *SDEGNOSI ARDORI* [...], hg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1989 (DTB, NF 7). Ingegneris Beitrag dort S. 7.

⁷⁷ Vgl. etwa die synoptische Darstellung aller Hauptsoggetti auf S. XVIII von Leuchtmanns Edition.

weiteren Vertonungen des berühmten Gedichts⁷⁸) entwickelt seine Soggetti aus einem vergleichbaren Prozeß stringenter motivischer Ableitung.

Die kontrapunktische Konstellation am Beginn von Ingegneris *Ardo sì, ma non t'amo* (BEISPIEL 40a) erinnert zunächst an *I' piango*, insofern auch hier zwei komplementäre Versionen eines dreitönigen Kopfmotivs einander gegenübergestellt werden, und hier wie dort benennt ja das Anfangswort schon kurz und bündig die subjektive Befindlichkeit: »Ich brenne, ja!« – »Ich weine«. Doch die thematische Entwicklung vollzieht sich noch ökonomischer und zugleich komplexer. Die im Alt erklingende Komplementärversion des Kopfmotivs ist – anders als in *I' piango* – durch exakte diastematische Umkehrung unmittelbar aus der Anfangsgestalt abgeleitet, und die beiden Hälften des ersten Verses werden ab Takt 3 simultan statt nacheinander durchgeführt. Das Skalenmotiv »Ma non t'amo« exponiert Ingegneri deutlich als Ableitung aus dem Alt-Motiv »Ardo sì«: im Sopran beginnend mit den gleichen Tönen *f*–*e*' und mit jenem Synkopenrhythmus, den der Alt durch Verkürzung der ersten Note entwickelt hatte. Der Alt leitet hieraus seinerseits in den Takten 4 f. eine variierte Umkehrungsgestalt ab, die auch im folgenden noch eine Rolle spielt. Die in einen Quartfall mündenden Versionen von »ma non t'amo« schließlich in Tenor und Quinto (T. 5-9) assoziieren zu alldem noch die Krebsgestalt des Anfangsmotivs.

Aus der Alt-Version von »Ardo sì«, die sich ab dem dritten Takt als die maßgebliche etabliert, bezieht auch den Soggetto von Vers 2 in Takt 11 sein Grundmaterial: die Diastematik aus Halbtonfall und Quartsprung ebenso wie die Rhythmik, wobei die Auflösung der Anfangsminima zu einem punktier-

BEISPIEL 40: M. A. Ingegneri, *Ardo sì, ma non t'amo* (RISM 1585¹⁷), Beginn und T. 39

(a)

C
ma non t'a - mo. Ar - do sì, Ar -

A
Ar - do sì, ma non t'a - mo,

T
Ar - do sì, Ar - do sì, ma non t'a - mo, ma

Q
Ar - do sì, ma non t'a - mo, Ar - do

B
ma non t'a - mo, Ar - do sì,

⁷⁸ Leuchtmanns Edition von *Sdegnosi ardori* bringt im Anhang noch 23 weitere Vertonungen von *Ardo sì, ma non t'amo* aus den Jahren 1583 bis 1678.

7

- do sì, ma non t'a - mo, ma non t'a - mo, Per - fi-da e dis - pie -
 ma non t'a - mo, ma non t'a - mo, Per - fi-da e dis - pie - ta - -
 non t'a - mo, ma non t'a - mo, Per - fi-da e dis - pie -
 sì, ma non t'a - mo,
 ma non t'a - mo, ma non t'a - mo,

13

ta - - ta, In - de-gna-men - -
 - - - ta, In - de-gna-men - - t'a - ma - ta, In - de - gna-ment'a - ma-ta
 ta - ta, In - de - gna-men - -
 Per - fi-da e dis - pie - ta - - ta,
 In - de - gna-men - - t'a - ma - ta, Per - fi-da e dis - pie - ta -

(b)

39

Ch'o gia sa - na - to il co - re: E s'ar - - do, ar-do di sde-gno e non
 Ch'o gia sa-na-to il co - - - re: E s'ar - - - do, ar - do di sde-
 E s'ar-do, ar - do di sde-gno e
 Ch'o gia sa - nato il co - - re: E s'ar - do, E s'ar - do, ar - do di sde - gno
 Ch'o gia sa - na-to il co - - - re:

ten Rhythmus sich schon in Takt 8 ankündigt, durch die Tonrepetition aber bei »Perfida« einen neuen, aggressiven Charakter bekommt. Dieses unerschwellige Vorbereiten eines neuen Rhythmus – der dann zwar als Kontrast, aber nicht als etwas vollkommen Fremdes an die Oberfläche tritt – begegnet bei Ingegneri immer wieder als eine besonders sublimen Technik der motivisch-formalen Vermittlung. Wieder anders und gleich doppelt vermittelt er den Übergang vom zweiten zum dritten Vers: indem er den neuen Worten »Indegnament'amata« zwei bogenförmige, gegenläufige Soggettogestalten gibt, die jeweils aus den beiden Motivgestalten von »ma non t'amo« abgeleitet scheinen (T. 14 ff.), und indem er den neuen Vers zehn Takte lang im Verbund mit »Perfida e dispietata« durchführt, so daß die beiden *imitazioni* sich nicht nur überlappen, sondern eng ineinander verwoben sind.

Die Folgezeile »Da si leale amante« übernimmt den Anfangsrhythmus von »Indegnament'amata« und wird (wie so oft bei Ingegneri) von ihrer Umkehrungsgestalt kontrapunktiert. Der fünfte Vers »Ne più sarà che del mio amor ti vante« beginnt dann zwar motivisch neu, greift aber in seiner zweiten Hälfte eben diesen Soggetto mitsamt seiner Spiegelversion wieder auf, und auch der Folgevers »Ch'ho già sanato il core« arbeitet in Takt 39 zumindest in zwei Stimmen noch mit diesem Soggetto. Den resümierenden Schlußvers »E s'ardo, ardo di sdegno e non d'amore« setzt Ingegneri von den ersten 40 Takten deutlich ab und baut ihn wie in *L'piango* zu einem fast die Hälfte des Madrigals umfassenden Schlußteil aus, der sowohl variativ-kleingliedrige wie großräumige Wiederholung kennt und damit schlußkräftige Stabilität erzeugt. Doch auch hier überbrückt Ingegneri die Nahtstelle in Takt 41 mit subtilen Mitteln (s. BEISPIEL 40b): Das erste, fanfarenartig im Quinto allein ertörende »E s'ardo« war – so markant neu es auch wirkt – schon im Takt davor von der Klauselwendung des Quinto vorbereitet worden, und das melismatische Canto-Motiv »E s'ardo« läßt sich als Auszierung der Gerüsttöne *g-a-c-b-a* deuten und damit als aus dem Kopfmotiv des Soggettos gewonnen, der die zwölf Takte davor dominierte. (Seine Originalgestalt zeigen in T. 38-40 Alt und Baß).

Richard Wagner beschrieb 1859 in bezug auf *Tristan und Isolde* das Geheimnis seiner musikalischen Form als »Kunst des feinsten allmählichen Überganges«: »Das schroffe und Jähe ist mir zuwider geworden; es ist oft unumgänglich und nötig, aber auch dann darf es nicht eintreten, ohne daß die Stimmung auf den plötzlichen Übergang so bestimmt vorbereitet war, daß sie diesen von selbst forderte.«⁷⁹ Selbstverständlich meinte Wagner ganz andere

⁷⁹ Brief an Mathilde Wesendonck vom 29. Oktober 1859, in: R. Wagner, *Tagebuchblätter und Briefe an Mathilde Wesendonck 1853-1871*, hg. von R. Sternfeld, Berlin [o. J.], S. 229.

formale Dimensionen, und vom Cinquecento-Madrigal führt gewiß keine Brücke zum *Tristan*-Stil. Dennoch scheint Ingegneris Formdenken, wie es sich uns hier und in vielen anderen Madrigalen darstellt, in seiner Struktur dem Wagnerschen eigentümlich ähnlich und vielleicht doch als eine frühe Vorahnung von etwas, das laut Wagner »in solcher Übereinstimmung und jedes Detail umfassenden klaren Ausdehnung noch nie auch nur geahnt worden«⁸⁰ sei. In seinem Jahrhundert jedenfalls war Ingegneri fraglos der Meister in der »Kunst des Übergangs«.

Als Ingegneri 1587 *Ardo sì* in sein *Quinto libro a 5* mitaufnahm, stellte er ihm eine Vertonung von Tassos »risposta« zu Guarinis Madrigal an die Seite, *Ardi e gela a tua voglia*.⁸¹ So wie dieses Gedicht (in dem die Geliebte die Schmähungen des verlassenen Liebhabers erwidert) bis hin zur Wortwahl auf *Ardo sì* eingeht, nimmt auch Ingegneris Musik in *Ardi e gela* deutlich bezug auf das vorausgehende Madrigal. Das Dreiklangsmotiv, mit dem die beiden Unterstimmen die Anfangsworte exponieren, wird in Alt und Tenor kontrapunktiert mit dem Anfangsmotiv des Alts von *Ardo sì*, und der Soggetto der zweiten Zeile, »Perfido e impudico«, ist einerseits hieraus diastematisch abgeleitet, andererseits zugleich beinahe identisch mit dem Motiv »Perfida e dispietata« von *Ardo sì*. Zwar haben gelegentlich auch andere Komponisten, die Tassos »risposta« im Anschluß an *Ardo sì* vertonten, am Beginn von *Ardi e gela* das Kopfmotiv von *Ardo sì* anklingen lassen,⁸² nie jedoch setzt das zweite Madrigal das thematische Geschehen des ersten in vergleichbarer Weise fort. Hatte Ingegneri schon in *Ardo sì* die übliche Reihungsform zu einer stringenten Entwicklungsform transformiert, so erscheint nun das Folgemadrigal noch mit hineingenommen in diesen Prozeß, und beide Madrigale bilden zusammen eine musikalische Großform, die um einiges geschlossener wirkt als bei den meisten anderen Komponisten der Zeit auch nur ein einzelnes Madrigal.

In seinem im selben Jahr 1587 publizierten Ersten Madrigalbuch bezeichnete sich der kaum zwanzigjährige Claudio Monteverdi auf dem Titelblatt als »discepolo del Sig. Marc' Antonio Ingheneri«. Wohl vor allem wegen der sich deutlich von Ingegneri abstoßenden Kanzonettenmadrigale, die das Buch dominieren, wurde dies in der Literatur gerne als reine Äußerlichkeit ab-

⁸⁰ Ebda.

⁸¹ Ediert in Adriano Wilaert e i suoi discendenti, S. 39.

⁸² So etwa Giovanni Batista Mosto in seinem *Terzo libro a 5* von 1588 (ediert in *Musik der Bayerischen Hofkapelle*, S. 39) und Philippe de Monte im *Undecimo libro a 5* von 1586 (*Philippi de Monte Opera. New Complete Edition*, hg. von R. B. Lenaerts, Bd. 8, Leuven 1980, S. 40). Keinerlei Verknüpfung findet sich dagegen bei Costanzo Porta im *Quarto libro a 5* von 1586 (*P. Constantii Porta Opera omnia*, hg. von S. Cislino und G. M. Luisetto, Bd. 23, Padua 1971, S. 48).

getan.⁸³ Am Schluß des Buches aber präsentiert sich Monteverdi unmißverständlich auch kompositorisch als Schüler Ingegneris. Seiner Vertonung von *Ardo sì*, auf die ebenfalls *Ardi e gela* und dazu noch Tassos »contrarisposta« *Arsi e alsi* folgt,⁸⁴ ist deutlich anzumerken, daß Monteverdi das kontrapunktisch so anspruchsvolle Madrigal seines Lehrers genau studiert hatte und als Herausforderung empfand.⁸⁵ Der Beginn (BEISPIEL 41) mutet an wie eine Parodiekomposition über Ingegneris Exordium: Das gleich rhythmisierte Dreitonmotiv »Ardo sì« ist der genaue Krebs von Ingegneris Anfangsmotiv und wird ebenfalls sofort mit seiner Umkehrungsgestalt kontrapunktiert. An gleicher Stelle wie bei Ingegneri, nämlich auftaktig zum dritten Takt, setzt »ma non t'amo« ein, zwar motivisch andersartig, aber ebenfalls zweistimmig in Terzparallelen, die Ingegneris Dezimen entsprechen. »Perfida e dispietata« ähnelt wieder sehr Ingegneris Soggettogestalt, erscheint jedoch schon viel früher, noch bevor überhaupt der Anfangsvers einmal ganz erklingen war.

Trotz der thematischen Anlehnung an Ingegneri – die ab dem dritten Vers aufgegeben wird – fehlt Monteverdis Vertonung gerade das, was in Ingegneris *Ardo sì* die Musik sich gleichsam logisch entfalten läßt: die von uns als »ent-

BEISPIEL 41: Cl. Monteverdi, *Ardo sì, ma non t'amo* (I a 5, 1587), Beginn

C
Ar - do sì, ma non t'a - - mo,

Q
Ar - do sì, ma non t'a - - mo, Per - fi - d'e dis - pie - ta -

A
Ar - do sì, ma non t'a - - mo, In - de - gna - men - te

T
ma non t'a - - mo, Per - fi -

B
Per - fi - d'e dis - pie - ta - ta, In -

⁸³ Extrem hier Leo Schrade (1950, S. 125): »(...) in the field of profane music Ingegneri had never been his master. In view of the first books of madrigals, he has sometimes been reproached for having been a „faithless disciple“ of Ingegneri [Verweis auf Prunières und andere]. Actually he was no disciple at all, and his compositions of 1587 have no roots in the madrigals of Ingegneri.« Ähnlich Einstein 1949, II, S. 721.

⁸⁴ Monteverdi Op II, S. 122-128.

⁸⁵ Auf die Beziehung zu Ingegneris *Ardo sì* wies wohl zuerst Denis Arnold hin (1985, S. 96 f.); vgl. ferner Glenn E. Watkins und Thomasin LaMay, »Imitatio« and »Emulatio«: *Changing Concepts of Originality in the Madrigals of Gesualdo and Monteverdi in the 1590s*, in: *Claudio Monteverdi*. Festschrift Hammerstein, hg. von Ludvig Finscher, Laaber 1986, S. 477 f.

7

Da un sì le - al a-man - - te, Da un sì le - al a - man - te. Ah
 ta, In - de - gna - men - te, In - de -
 Per - fi - d'e dis - pie - ta - ta, In - de - gna-men - te
 d'e dis - pie - ta - ta Da un sì le - al, Da un sì le - al a - man - te.
 - de - gna - men - te a - ma - ta Da un sì le - al a - man - te

wickelnde Variation« charakterisierte Ableitungstechnik. Das Anfangsmotiv wird hier keineswegs zum diastematischen oder rhythmischen Ausgangsmaterial für die nachfolgenden Motive. Wohl greift die vierte Zeile in Takt 7 die Anfangswendung von »ma non t'amo« wieder auf, doch bleibt dies ein Einzelfall, und es ist in Monteverdis andersartiger Formkonzeption für die Kohärenz der Musik auch gar nicht notwendig. Als wolle er die komplexe Kontrapunktik seines Lehrers noch übertreffen, schiebt nämlich Monteverdi die Durchführungen der ersten fünf Soggetti derart ineinander, daß ab Takt 3 durchweg zwei, teilweise sogar drei verschiedene Verse gleichzeitig erklingen und so der fünfte Vers, den Ingegneri in Takt 32 bringt, bei ihm schon im zwölften Takt erscheint.⁸⁶ Sein dadurch überhaupt nur halb so langes Madrigal gewinnt auf diese Weise eine zwar andersartige, aber gewiß nicht geringere Kohärenz und dazu – die Textverständlichkeit aufs Spiel setzend – einen Tonfall hektischer Anspannung, wenn nicht chaotischer Überspanntheit, der Guarinis Text durchaus entspricht.

Den Satz von *Ardi e gela* preßt Monteverdi in ähnlicher Weise zusammen. Der Soggetto von Vers 2 (T. 4), das er wie Ingegneri aus dem Anfangssoggetto ableitet, kontrapunktiert er schon nach einem Takt gleichzeitig mit dem dritten und dem vierten Vers und verarbeitet dann alle drei Soggetti in einem Zug. Bei der Vertonung dieses Textes arbeitet freilich auch schon Ingegneri mit permanenter Soggettokombinatorik: Ab dem vierten Takt führt er nacheinander die Zeilen 1+2, 2+3, 3+4 und 4+5 simultan durch, so daß etwa die *imitazione* von Vers 2 beginnt, bevor noch der Canto die erste Zeile angefangen hat.

⁸⁶ Vgl. das Schaubild von Leuchtman in *Musik der Bayerischen Hofkapelle*, S. XXXIV.

Ebenfalls bereits bei Ingegneri vorgebildet ist die Art und Weise, wie Monteverdi die Schlußabschnitte von *Ardo sì* und *Ardi e gela* aufeinander bezieht: Er greift die Motivik und Textur von »ardo di sdegno e non d'amore« zur Schlußzeile des zweiten Madrigals, »Van fia lo sdegno [del tuo cor insano]«, wieder auf. Auch die Madrigale 2 und 3 des Zyklus, *Ardi o gela* und die »contrarisposta« *Arsi e alsi*, verklammert Monteverdi am Schluß, und wieder reagiert er damit auf eine textliche Parallele in den Schlußzeilen beider Gedichte (»del tuo cor insano« – »del tuo parlar insano«). Beidemale läßt er die letzten Takte in einen offenen Schluß auf der Quinte *c* münden, der am Ende von *Ardi o gela* noch der Norm entspricht, insofern sich *Arsi e alsi* quasi als »terza parte« unmittelbar anschließt, der jedoch am Ende des dritten und letzten Madrigals (das obendrein das ganze Buch beschließt) als radikale Verweigerung eines 'vernünftigen' Schlusses wirken muß, wahrhaft als »verrücktes Gerede« (»parlar insano«). Hier stand nicht Ingegneri, sondern offenbar Rores *Se com' il biondo crin* Pate, das in gleicher Weise halbschlüssig mit den Worten »com'io diventarebbe insano« endet.⁸⁷

Am Beginn von *Arsi e alsi* schließlich arbeitet Monteverdi genauso offensichtlich mit einer Variante der Anfangsmotivik von *Ardo sì*, wie dies Ingegneri am Beginn von *Ardi e gela* getan hatte. Hier wie dort spiegelt die Musik das Parodieverhältnis, in dem Tassos »risposta« und »contrarisposta« zu Guarinis *Ardo sì* stehen, unmittelbar wider⁸⁸ (wobei Monteverdis Vertonung von *Ardo sì* ja selbst schon eine Art Parodiemadrigal über Ingegneris Vertonung ist, möglicherweise hervorgegangen aus einer Aufgabe, die ihm dieser im Rahmen des Unterrichts gestellt hatte⁸⁹).

Wie ein Blick auf Vertonungen anderer Komponisten zeigt, muß allerdings der Parodiebeziehung, in der die Gedichte zueinander stehen, keineswegs auch eine musikalische Beziehung entsprechen.⁹⁰ Insofern scheint im wesentlichen doch das Vorbild Ingegneri dafür ausschlaggebend, daß (und wie) Monteverdi seine drei Madrigale musikalisch miteinander verknüpft. Wie bei Ingegneri resultiert daraus eine Großform, die auch musikalisch ein echter

⁸⁷ RoreOp V, S. 121.

⁸⁸ Vgl. (sich nur auf Monteverdi beziehend) Schrade 1950, S. 133.

⁸⁹ Im 16. Jahrhundert war es eine gängige Lehrmethode, Musterkompositionen vom Schüler nicht nur spartieren, sondern auch, ausgehend von deren Thematik, umschreiben und neufassen zu lassen. Vgl. etwa die Empfehlungen Zacconis 1622, S. 162; dazu auch James Haar, *A Sixteenth-Century Attempt at Music Criticism*, in: JAMS 36 (1983), S. 197 f.

⁹⁰ Man vergleiche etwa den im Vorjahr 1586 erschienenen Zyklus *Ardo sì – Ardi e gela – Nè ardor nè gelo mai* von Philippe de Monte (*XI a 5*, MonteOpN 13, S. 40): Hier kehrt zwar das dreitönige Anfangsmotiv »Ardo sì« am Beginn der *seconda parte* wieder, darüber hinaus aber verknüpfen keine musikalischen Beziehungen die drei Madrigale zu einer zyklischen Großform (und schon die Einzelmadrigale sind als vergleichsweise lose Reihungsformen gestaltet).

Zyklus ist, während sonst bei mehrteiligen Madrigalformen in der Regel ja nur der Text und die gemeinsame Tonart die Teilmadrigale miteinander verbinden.

Der Gedanke, gegenüber Ingegneris Zweierzyklus einen Zyklus aus drei Madrigalen zu schreiben, mag wieder dem überall spürbaren Ehrgeiz des jungen Monteverdi entsprungen sein, den Lehrer noch zu übertreffen. Dennoch ist sein Zyklus durchaus nicht länger, sondern mit insgesamt 120 Takten ziemlich genau gleich lang wie Ingegneris Zyklus mit seinen 122 Takten. Womöglich hat sich Monteverdi hier sogar das Ziel gesteckt, im durch Ingegneri vorgegebenen Rahmen die Vertonung noch eines dritten Textes unterzubringen. Andererseits kann man Monteverdis forcierte und stellenweise übersteigerte Soggettoschichtung, aus der die äußere Kürze wesentlich resultiert, auch als Versuch auffassen, eine Kohärenz der Musik zu erzwingen, die dem reifen Ingegneri mit subtileren Mitteln und weniger angespannter Attitüde glückt, selbst über eine Spanne von über 70 Takten im Falle von *Ardo sì* (gegenüber durchschnittlich nur 40 Takten bei Monteverdi).

Genau das aber, was so gesehen dem Lehrer 1587 noch besser gelingt, scheint Monteverdi in den folgenden Jahren als Aufgabe ernstgenommen und im *Secondo libro* von 1590 auch weitgehend gelöst zu haben, nämlich die Ausweitung der Form auf Einzelmadrigale von nun durchschnittlich 77 Takten⁹¹ ohne Preisgabe jener internen musikalischen Kohärenz, die in *Ardo sì* in kleinerem Maßstab schon doppelt realisiert war, in den kohärenten Einzelmadrigalen ebenso wie im thematisch geschlossenen Madrigalzyklus. Als wollte er genau dies demonstrieren, stellte Monteverdi mit *Non si levava ancor l'alba novella* an den Anfang seines Zweiten Buches just dasjenige Madrigal, das wie kein anderes eben diese neugewonnene, auch als Zyklus noch kohärente Großform zeigt und sie gleich ins Extrem steigert: zu einer riesenhaften zweiteiligen Form aus 121 und 105 Takten.⁹²

So sehr nun beim frühen Monteverdi die Formbildung allgemein und speziell die für den Zusammenhalt der Form entscheidenden Mittel von Ingegneri inspiriert sind, erscheint doch in keinem seiner Madrigale die Technik der Motivableitung so konsequent angewandt und als Ableitungskette auskomponiert, daß man von »entwickelnder Variation« reden möchte. Noch viel weniger allerdings finden sich Momente einer solchen prozessualen, 'organischen' Formkonzeption beim frühen Marenzio, was einmal mehr an Einsteins

⁹¹ Vgl. Tomlinson 1987 S. 89.

⁹² S. unten S. 234 ff.

Diktum zweifeln läßt, technisch und geistig sei Marenzio Ingegneris eigentlicher Schüler gewesen und nicht Monteverdi.⁹³

Immer schärfere Konturen gewinnt dagegen Einsteins Feststellung, daß Ingegneri mehr noch als selbst Lasso oder Monte kompositorisch zu den unmittelbaren Nachfolgern Cipriano de Rore gehöre.⁹⁴ Wenn nämlich überhaupt irgendwo, dann lassen sich in den späten Madrigalen von Rore Ansätze zu »entwickelnder Variation« im Sinne Ingegneris finden, insbesondere im fünfstimmigen *Di virtù, di costumi*.⁹⁵

Einstein spricht nirgends von Motiventwicklung und meint wohl vor allem die größere Kantabilität in der Schreibart, wenn er bei Ingegneri analog zur Beziehung zwischen Michelangelo und Fra Giovanni Angelo da Montorsoli »a certain smoothness and elegance« konstatiert, »compared with the rough-hewn grandeur of the work of the older man«.⁹⁶ Das, was Einstein gegenüber Rore 'Ecken und Kanten' als »smooth« empfindet, sollte man allerdings nicht als epigonale Glätte abtun, sondern lieber würdigen als subtile »Kunst des Übergangs« und als Merkmal eines auf musikalische Logik zielenden Formdenkens, das über Rore hinausgreift. Ein reiner Klassizist war Ingegneri gewiß nicht. Abgesehen von dieser Einschränkung wird man aber Einstein zustimmen, wenn er das Madrigalwerk des Cremoneser Domkapellmeisters zusammenfassend charakterisiert mit den Worten: »Ingegneri is one of the most skillfull of those who brought the madrigal to perfection: for all his gentle agitation he is always self-possessed; for all his seriousness he is always judicious and tasteful; he is a pure classicist, a master of form.«⁹⁷

⁹³ Einstein 1949, II, S. 615. Auch Einsteins Behauptung, Ingegneris *Dolorosi martir* sei »Marenzio's immediate model« für dessen Vertonung gewesen (ebd.), ist nicht recht nachvollziehbar.

⁹⁴ Einstein 1949, II, S. 718.

⁹⁵ S. oben S. 52 ff.

⁹⁶ Einstein 1949, II, S. 718.

⁹⁷ Einstein 1949, II, S. 719.

Motivkorrespondenzen als Folge des Textes

Den thematische Einheit stiftenden Phänomenen, die in den letzten drei Kapiteln diskutiert wurden, ist gemeinsam, daß sie im wesentlichen autonom-musikalische Gestaltungsweisen sind, auch wenn in den meisten Fällen sehr wohl eine wie auch immer beschaffene Wechselwirkung mit dem Text zu beobachten war. Häufiger jedoch ist im Madrigal umgekehrt die thematische Einheit selbst eine Funktion des Textes. Im Grunde gehört schon der Formalismus des frühen Madrigals zu dieser Kategorie. Im Zeitalter der inhaltlichen Vertonung eines Textes kann besondere musikalische Kohärenz dann aus dem Text resultieren, wenn die Gedichtvorlage selbst schon spezifische Einheitsmomente aufweist, seien es wiederkehrende Wörter, Wendungen und ganze Sätze oder inhaltliche, bloß gedankliche Entsprechungen. Ein Komponist war freilich nie gezwungen, derartige manifeste oder nur latente Bezüge im Text musikalisch umzusetzen. Auch hier lassen sich Komponisten, die den *varietas*-Gedanken in den Vordergrund stellen, von solchen unterscheiden, die im Umgang mit dem Text den Aspekt der musikalischen Einheit besonders akzentuieren.

Das Gesamtphänomen ist allerdings, selbst wenn wir die textlich-musikalischen Reprisesformen noch ganz ausklammern, schon wegen der Größe des Repertoires im Grunde nicht befriedigend darstellbar. Tausende von Texten und ein Mehrfaches an Vertonungen wären zu diskutieren, ohne daß sich die damit gewonnenen Einsichten mit Gewinn verallgemeinern ließen. In seiner konkreten Formulierung ist nun einmal jedes Gedicht ein Einzelfall; seine Vertonung läßt sich deshalb in ihrer Textbezogenheit auch kaum mit der eines anderen Gedichts vergleichen. Und vom Kunstcharakter der Werke bliebe nichts mehr übrig, wenn aus einer solchen Gesamtuntersuchung dann Schlüsse abgeleitet würden wie: »In zwanzig Prozent der Fälle vertont Marenzio ein im Gedicht später wiederkehrendes Einzelwort mit einer ähnlichen oder gleichen musikalischen Wendung«.

Andererseits wäre eine Darstellung musikalischer Einheitsphänomene im späteren Cinquecento-Madrigal allzu unvollständig, überginge sie stillschweigend die nicht generalisierbaren Fälle, in denen der individuelle Wortlaut des Textes (und nicht seine Form oder Reimfolge) zur Ursache für besondere musikalische Kohärenz wird. Es sei deshalb – immer im Bewußtsein dessen, daß hier prinzipiell eine exemplarische Darstellungsweise an ihre Grenzen stößt – im folgenden wenigstens der Versuch unternommen, verschiedene Möglichkeiten und die Bandbreite des Phänomens anzudeuten, wobei hin und

wieder auch für die Vertonungsweise des jeweiligen Komponisten Typisches aufscheinen mag.

Generell war es einem Komponisten selbstverständlich freigestellt, eine wiederkehrenden Textpassage mit derselben Musik zu versehen oder eben nicht. Es gibt aber auch Texte, die offensichtlich schon im Hinblick auf musikalische Ritornell- oder Refrainform konzipiert sind, wie dies traditionell bei der Ballata der Fall ist. Die fünfstrophige Hochzeitskanzone *Hor che lucente e chiara* etwa, die Alessandro Striggio in seinem *Primo libro a 5* von 1560 vertont hat,⁹⁸ beschließt – unverkennbar in der Tradition des antiken *epithalamium* oder *hymenaios*⁹⁹ – jede der 13-zeiligen Stansen mit einem Lobpreis des Gottes Hymen in zwei Versen, deren erster stets variiert wird, während der zweite unverändert wiederkehrt: »Che vien il Dio Imeneo / Dolce anzi dolcissimo Imeneo« – »Scendi dunqu’Imeneo / Dolce anzi dolcissimo Imeneo« – »Ecco dunque Imeneo [...]« und so fort. Striggio gibt diesen zwei Schlußzeilen immer die gleiche Musik und betont die Wiederholungsstruktur noch dadurch, daß er mit dem Refrain die Musik immer zum Dreiermetrum wechseln läßt. Man kann sich gut vorstellen, daß das Ritornell bei der Aufführung von einem Reigentanz begleitet werden sollte, wie ja überhaupt bei einem Hochzeitsmadrigal stets mit szenischer Darstellung gerechnet werden muß.

Natürlich überrascht es nicht, daß gerade bei einem solchen Festmadrigal das *varietas*-Postulat gegenüber dem volkstümlichen Wiederholungsprinzip zurücktritt, zumal dann, wenn womöglich noch Tanz eine Rolle spielt. (Dieser wird im Text der vierten Strophe sogar benannt mit Worten, die Striggio dann in den Tripeltaktschluß einbezieht: »Balli cantand’amorosei mena«.) Nicht von ungefähr handelt es sich bei dem einzigen Madrigal, dem der sonst so auf *varietas* bedachte Orlando di Lasso eine Reprisesform gab, dem 1565 geschriebenen *Vieni, dolc’Imeneo*, ebenfalls um ein Hochzeitsmadrigal und damit um öffentliche Musik, die virtuell anderen Gesetzen gehorcht als private Kammermusik für selbst musizierende Kenner.¹⁰⁰

Ritornelhafte Texte und entsprechende musikalische Formen drangen allerdings auch in die Sphäre des ‘privaten’ Madrigals ein in dem Maße, in dem die ästhetische Orientierung an Willaert und die damit einhergehende Fixierung auf Petrarca-Texte schwand. Cipriano de Rore hatte diese Entwicklung schon ab der Jahrhundertmitte exemplarisch vorgeführt, und mit zeitlichem

⁹⁸ Benutzte Quelle: Nachdruck Venedig 1566, Expl. D-Mbs.

⁹⁹ Vgl. etwa Catulls *carmina* 61 und 62. Im antiken Hochzeitslied ist der Refrain geradezu der »Kern der Gattung« (Paul Maas, Art. *Hymenaios* in: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung*, hg. von Wilhelm Kroll, Bd. 9, Stuttgart 1916, Sp. 134).

¹⁰⁰ Vgl. Einstein 1949, II, S. 491.

Abstand folgten ihm hierin eine Reihe anderer Komponisten, darunter der nicht viel jüngere Willaert-Schüler Costanzo Porta. Sind dessen erste, in den Jahren 1555, 1559 und 1569 publizierte Madrigalbücher noch ganz dem *varietas*-Gedanken verpflichtet und reich an Vertonungen von Petrarca-Sonetten, so zeigt das *Terzo libro a 5* von 1573 deutlich eine Neuorientierung. Petrarca-Texte fehlen hier ganz (zugunsten von überwiegend anonymen madrigalischen Texten), der Satz ist viel homophoner und musikalisch beziehungsreicher,¹⁰¹ und die Ariost-Vertonung *Magnanimo Signor* spricht gar jedem *varietas*-Gedanken Hohn, indem sie vom ersten bis zum letzten Takt mit nur einem einzigen Soggetto arbeitet.¹⁰²

Analogie statt *varietas* steht auch im Vordergrund bei Portas *Rivolto al cielo* im selben Buch.¹⁰³ Wie in Striggios *Hor che lucente* liegt dem Madrigal eine fünfstrophige Kanzone zugrunde, in der jede Strophe gleich endet, nämlich stereotyp mit den Worten »[...] oggi sia l'ora / Che disperato mora«. Porta vertont die Worte jeweils mit der gleichen Thematik, allerdings – kammermusikalisch subtil – in je neuem Satz und insofern nicht eigentlich als Refrain. Identisch sind dann nur die drei Schlußakte jedes Teilmadrigals.

Einen ähnlichen ritornellhaften Bau wie der Text von Portas *Rivolto al cielo* zeigt in kleinerem Maßstab das von dem venezianischen Dichter-Komponisten Girolamo Parabosco stammende Gedicht *Amor poi che non vuole*, ein vielleicht gerade wegen dieser besonderen Struktur bei Komponisten beliebter Text, der von 1556 bis 1604 zehnmal als Madrigal vertont wurde, erstmals von Vincenzo Ruffo in seinem *Quarto libro a 5*:

Amor, poi che non vuole
La bella donna a cui no'l dir giurai
Ch'io dica il mio gioire,
Almen di tu c'huom mai
Più felice di me non vide il sole.
Chi strinse mai sì bella mano, e quai
Labra basciò più dolci? Ahi, che morire
Mi sento, da poi ch'io no'l posso dire!
Torna dunque a ridire, Amor, c'huom mai
Più felice di me non vide il sole.

(Amor, da die schöne Frau, der ich
schwor, es nicht zu sagen, nicht will,
daß ich meine Freude ausspreche,
sag wenigstens du, daß nie die Sonne
einen Menschen glücklicher sah als mich.
Wer drückte je eine so schöne Hand und
küßte so süße Lippen? Ach, ich sterbe,
weil ich es nicht sagen kann!
Sag es deshalb du immer wieder, Amor,
daß nie die Sonne einen Menschen
glücklicher sah als mich.)

Die anderthalb Verse, die die erste Hälfte des Gedichts beschließen, kehren am Schluß nicht nur einfach wieder, sondern werden dort vom Text selbst

¹⁰¹ Mehrmals entwickelt Porta etwa die Motive der zweiten, dritten oder vierten Zeile aus dem Anfangssoggetto.

¹⁰² S. unten S. 208 ff. (mit BEISPIEL 49).

¹⁰³ PortaOp XXII, S. 14.

angekündigt als etwas schon Gesagtes, das noch einmal ausgesprochen werden solle: »Torna dunque a ridire, Amor ...«. Insofern erscheint es nur logisch, daß die meisten Komponisten am Schluß auch die Musik des ersten »c'huom mai / Più felice di me non vide il sole« wiederaufgegriffen haben, ob sie den Text nun einteilig vertont haben wie Giaches de Wert in seinem *Primo libro a 4* von 1561 und wenig später Ingegneri in seinem *Primo libro a 4*, oder in zwei Teilen wie Luca Marenzio in seinem *Secondo libro a 5* von 1581.¹⁰⁴ Doch auch hier kann sich bei einem älteren Komponisten das musikalische *varietas*-Prinzip noch durchsetzen, wie die durchkomponierte Vertonung von Ippolito Chamaterò in dessen *Secondo libro a 4* von 1569 zeigt.¹⁰⁵

Während Marenzio in seiner zweiteiligen Konzeption die textgleichen Schlüsse der beiden Hälften zu eigenen, musikalisch identischen Formteilen ausbaut und so zu einer Form des Schemas A-B-C-B gelangt, vertont Ingegneri den Text nicht nur viel knapper, sondern als einziger auch so, daß das 'architektonische' Moment der Wiederkehr von bekannter Musik eingebunden ist in eine dynamische Formkonzeption. »Più felice di me non vide il sole« läßt er beim erstenmal zunächst auf der Finalis g, dann auf der Oberquarte c kadenzieren und öffnet der Musik damit einen neuen tonalen Bereich, der bis »ridire« reicht und sich auch durch kontrastierende Textur als Mittelteil abhebt. Wenn der bekannte Text dann am Schluß wiederkehrt, verzichtet Ingegneri natürlich auf die Wendung zur IV. Stufe und kadenziert beidemale auf g, wodurch der Schluß eine Wiederkehr von Bekanntem und doch nicht (wie bei Wert und Marenzio) bloße Wiederholung ist.

Wie stets sorgt Ingegneri auch für interne Kohärenz, indem er die zweite Zeile im dritten Brevis-Takt simultan zur ersten einführt und den Soggetto der vierten Zeile aus der Anfangsmotivik ableitet. Doch er ist keineswegs nur der Konstruktivist: Die affektive Klimax des Gedichtes im siebten Vers, das bittersüße »Sterben« im Kuß, vertont er so knapp wie kein anderer und dabei doch mit einer Ausdruckskraft, die selbst Wert und Marenzio an dieser Stelle nicht erreichen.

Ein formal ganz ähnlicher Text aus zwei Ottava-Stanzen liegt Stefano Rossettis vierstimmigem *Dunque debb'io lontan da te* von 1560 zugrunde.¹⁰⁶ Die Schlußzeilen der zweiten Strophe greifen den Schluß der ersten Strophe

¹⁰⁴ WertCW XV, S. 27; IngegneriPLa4, S. 101; MarenzioSäW 1, S. 53.

¹⁰⁵ Laurie Paget vergleicht die Vertonungen von Wert, Ingegneri und Chamaterò und sieht zwischen ihnen eine gewisse Abhängigkeit, die freilich nicht zwingend erscheint (*Marc'Antonio Ingegneri and the Mid-Cinquecento Madrigal: Network and Influences*. Referat, gehalten auf der Jahrestagung der *American Musicological Society* in Montréal 1993, ungedruckt).

¹⁰⁶ Stefano Rossetti: *Il primo libro de madrigali a quattro voci*, hg. von Allen B. Skei, Madison 1977 (RRMR 26), S. 41.

wieder auf und formulieren ihn nur etwas um, aus »Deh vieni e non tardar, porgimi aita / Ch'io temo col dolor finir la vita« wird »Deh torna, torn' hor-mai, donami aita / Ch'io temo senza te finir la vita«. Doch Rossetti komponiert den Schluß der *seconda parte* neu und ohne jeden Bezug zum Schluß des ersten Teils. Dem entspricht, daß im ganzen Madrigalbuch, dem noch vor Rossettis Florentiner Zeit im venezianischen Schio entstandenen *Primo libro a 4*, der *varietas*-Gedanke ganz im Vordergrund steht und generell nie verschiedene Verse motivisch aufeinander bezogen werden. Auch hier ist offenbar der Willaert-Kreis im Venedig der 1540er Jahre der Orientierungspunkt, erweist doch Rossetti beim Vertonen seiner überwiegend petrarkistischen Texte gleich mehrfach dem frühen, 'venezianischen' Rore seine Reverenz.¹⁰⁷

Giaches de Wert dagegen rezipierte, wie wir sahen, allem Anschein nach in den Jahren um 1560 schon Rores späte, formal so geschlossene Madrigale. Auf seine musikalische Umsetzung interner Textbezüge im 1558 publizierten *O sonno* wurde im Zusammenhang mit Rore bereits eingegangen. In seinem vierstimmigen *Felici piume*¹⁰⁸ von 1561 akzentuiert Wert ebenfalls ein im Text enthaltenes Einheitsmoment, den Umstand nämlich, daß das zugrundeliegende Gedicht dreimal Verbformen von »raccoliere« bringt. So greift er das Kopfmotiv des fünften Verses (»Raccogliend'i sospiri«) am Beginn des siebten Verses (»Raccogliete, vi prego, i miei martiri«) wieder auf und wiederholt dessen gesamte Musik dann gegen Ende des Madrigals zu den Worten »fate almeno / Che la mia donna gli raccogl'in seno« (T. 40-46).

Nun handelt es sich bei »raccoliere« (»sammeln«) um ein Wort, das sich gar nicht inhaltlich – durch irgendeinen Madrigalismus – vertonen läßt und das viele andere Komponisten gewiß übergangen hätten in einem Gedicht, das so reich an madrigalistisch 'verwertbaren' Begriffen ist wie dieses. Wert aber beschränkt sich nicht darauf, den Text dort, wo es geht, in Tönen abzubilden, sondern interpretiert ihn musikalisch auf ein abstraktes, gar nicht musikalisierbares Schlüsselwort hin. Die damit einhergehende formale Kohärenz mag ihm bei einem so extrem langen Madrigal wie diesem besonders willkommen gewesen sein.

Deutlicher noch bestimmt mehrfache Wortwiederholung die Struktur von Text und Musik in *L'alba, cui dolci e pargoletti amori*, einem zweiteiligen Madrigal, das Wert seinem *Secondo libro a 5* in der Neuauflage von 1564 hin-

¹⁰⁷ S. Butchart 1979, I, S. 102 f. Rossettis *Primo libro a 6* von 1566 zeigt eine ähnliche Grundhaltung. In *Altro non è il mio amor ch'il proprio inferno* etwa greift der fünfte Vers des vertonten Cassola-Textes den Gedanken der Anfangszeile deutlich wieder auf: »Adunque il proprio inferno è l'amor mio«, ohne daß dies in der Musik zum Ausdruck käme (ediert in RossettiM, S. 97).

¹⁰⁸ WertCW XV, S. 16.

zufügte.¹⁰⁹ Das zugrundeliegende Gedicht aus lauter Reimpaaren beschreibt in üppigen Bildern immer wieder neu die vielen Gesichter der Morgendämmerung, bevor diese – in der *seconda parte* – einen unglücklich liebenden Hirten direkt anspricht, er möge sich mit ihrer Schönheit und Reinheit trösten:

L'alba, cui dolci e pargoletti amori
Di ligustri, di gigli e bianchi fiori
Cingean il crin d'intorno,
Lieta portand'a le campagn'il giorno,
L'alba, che 'l puro latte
Candida vinse con le nev'intatte,
L'alba con capei d'or e che le stelle
Vincea di lum'e fea parer men belle,
L'alba di ghiaccio e bianco marmo fuore

(Die Morgendämmerung, der süße Amoretten
mit Ligustern, Lilien und weißen Blüten
das Haupt umkränzten,
freudig den Feldern den Tag bringend,
die Dämmerung, die die reine, weiße Milch
übertraf mit unberührtem Schnee,
die Dämmerung mit goldenem Haar, die die Sterne
mit ihrem Licht besiegte und blaß erscheinen ließ,
die Dämmerung, außen wie Eis und weißer
Marmor,

Ma dentro tutta fuoc'e tutt'ardore,
Con gli occhi di zafir' anzi di sole,
Dicea queste parole:
// Almo pastore, (...)

aber innen voll Feuer und voll Glut,
mit Augen wie Saphiren, ja wie Sonnen,
sprach diese Worte
// Teurer Hirte, ...)

Der deskriptive Charakter der ersten Gedichthälfte ließ Wert den Beginn im Stil der *canzon francese* zu schreiben, mit daktylischem Anfangsrhythmus und strikt imitatorischem Exordium. Sämtliche vier Verse, die mit »L'alba« beginnen, nehmen in seiner Vertonung auch musikalisch aufeinander Bezug. Der fünfte Vers deutet zwar nur eher vage die Anfangsmotivik an, erinnert aber in seiner Klanglichkeit und dreistimmigen Textur doch signifikant an die Anfangstakte; die Soggetti von Vers 7 und Vers 9 sind dann ganz offenkundig aus den Themengestalten der ersten beiden »alba«-Verse gewonnen:

BEISPIEL 42: G. de Wert, *L'alba cui dolci e pargoletti* (II a 5, 1564), Soggetti (Canto)

L'al - ba, cui dol - - ci e par-go - let - - ti a - mo - ri

L'al - ba, che'l pu - - ro lat - - te Can-di-da vin - - - se

L'al - ba con ca - pei d'or e che le stel - - le

L'al - ba di ghiac - cio e bian-co mar-mo fuo - - - re

¹⁰⁹ WertCW II, S. 89.

Darüber hinaus wiederholt Wert in Takt 50 für Vers 10, »Ma dentro tutta fuoc'e tutt'ardore«, notengetreu, doch diminuiert zu doppeltem Tempo, die Musik von »Vincea di lum'e fea parer men bella« (T. 36-43), was die inhaltliche Verwandtschaft der beiden Zeilen unterstreicht.

Marc'Antonio Ingegneri, der als einziger ebenfalls diesen Text vertont hat,¹¹⁰ kannte Werts Madrigal mit ziemlicher Sicherheit, schließlich eröffnet es ein Madrigalbuch, das Wert 1564 dem Herzog von Parma gewidmet hatte, gerade in jener Zeit, in der Ingegneri eine enge Beziehung zum Parmeser Hof und dem dort angestellten Rore hatte.¹¹¹ Wie Wert stellte auch Ingegneri seine Vertonung von *L'alba cui dolci* an den Anfang seines Madrigalbuchs (des wohl Ende der 1560er Jahre erstmals erschienenen *Primo libro a 4*), und er verbeugte sich darin sogar musikalisch vor dem Kollegen, indem er am Beginn der *seconda parte* zu »Almo pastor« Werts Motiv zitierte – vorausgesetzt, seine Komposition ist tatsächlich die spätere.

Die besondere Textstruktur wird auch in Ingegneris *L'alba cui dolci* zum Ausgangspunkt für eine mit thematischen Analogien arbeitende musikalische Form. Sowohl »L'alba ch'il puro latte« (T. 15) als auch »L'alba co' capei d'oro« (T. 21) sind motivisch aus der Canto-Melodik der ersten drei Takte entwickelt (s. BEISPIEL 43). Der neunte Vers »L'alba di ghiaccio« ist allerdings ganz neu entworfen. Dafür läuft die thematische Entwicklung in der ersten Hälfte des Madrigals stringenter ab als bei Wert. Schon der Anfangssoggetto enthält ein Moment von »entwickelnder Variation«: Die Viertonwendung *a-f-e-a* wird von den Takten 2 und 3 mit Durchgangsnoten zu einem melodischen Bogen ausgefüllt. Aus ihm gestaltet Ingegneri dann sowohl den Beginn des zweiten Verses wie – den fallenden Quartgang eine Terz hochtransponierend – dessen Schluß »bianchi fiori«. Dieser Quartgang *c-b-a-g* wiederum liefert die Gerüsttöne für den nächsten Soggetto in den Takten 8 f. (»Cingean il crin d'intorno«) und eröffnet in Umkehrung auch den Soggetto von Vers 4 (»Lieta portando ...«).

Wenn hierauf zum fünften Vers in Takt 15 das Bogenmotiv aus Takt 2 wiederkehrt, ist dies einerseits textlich – durch die Anapher – motiviert, wirkt andererseits aber auch innermusikalisch logisch, denn der Quartgang *g-a-b-c* von »ch'il puro latte« beherrschte bereits, gleich rhythmisiert, die Thematik der Takte davor. Darüber hinaus bilden die drei mit »L'alba« beginnenden Soggetti noch eine übergreifende Struktur, die als konsequente Steigerung und Verdichtung angelegt ist: Auf die paarige Imitation im Abstand von zwei Brevis-Takten zu Beginn folgt in Takt 15 eine ebensolche, rhythmisch aber

¹¹⁰ Ediert in *La musica in Cremona*, S. 9, und IngegneriPLa4, S. 1.

¹¹¹ Vgl. Paget 1993.

BEISPIEL 43: M. A. Ingegneri, *L'alba cui dolci et pargoletti* (I a 4, vor 1572) Beginn

L'al - ba cui dol - ci et par-go-let-ti a - mo - ri Di

L'al - ba cui dol - ci et par-go - let-ti a-mo - ri Di

L'al - ba cui dol - ci et par-go-let-ti a -

L'al - ba cui dol - ci et par-go -

5

li - gu - stri et di gi - gli et bian - chi fio - ri Cin - gean il

li - gu - stri et di gi - gli et bian - chi fio - ri Cin - gean il crin d'in - tor -

mo - ri Di li - gu - stri et di gi - gli et bian - chi fio - - ri

let-ti a-mo - ri Di li - gu - stri et di gi - gli et bian - chi fio - ri

9

crin d'in - tor - no Lie - ta por-tan-do a le cam-pa-gn'il gior - no,

no Lie - ta por - tan - do a le cam - pa - gn'il gior - - -

Cin-gean il crin_____ d'in - tor - no Lie - ta por-tan - do,

Cin - gean il crin d'in - tor - no Lie -

12

a le cam - pa - - - gn'il gior - - no, L'al - ba ch'il pu - ro

- no, a le cam - pa - - - gn'il gior - no, L'al - ba ch'il pu - ro

Lie-ta por-tan-do a le cam - pa - gn'il gior - - - no,

ta por-tan - do a le cam - pa - - - gn'il gior - - no

16

lat - te Can - di - da vin - se con le ne - v'in - tat - -

lat - te Can - di - da vin - se con le ne - vi, con le ne -

L'al - ba ch'il pu - ro lat - te Can - di - da vin - se con le ne -

L'al - ba ch'il pu - ro lat - te Can - di - da vin - se con le ne -

20

- te, L'al - ba co' ca - pei d'o - ro et

v'in - tat - te, L'al - ba co' ca - pei d'o - ro et

v'in - tat - - te, L'al - ba co' ca - pei d'o - ro et che le stel - le

- v'in - tat - - te, L'al - ba co' ca - pei d'o - ro et che le stel - le

bewegtere Imitation in eintaktigem Abstand und schließlich in T. 21 eine Engführung im Abstand von nur einem halben Takt. Ingegneri kombiniert also das Prinzip der prozessualen Entwicklung der Thematik mit dem architektonischen Moment der ereignishaften Wiederkehr eines profilierten Anfangsmotivs an zwei Stationen und gewinnt so eine Form, die in ihrer Dynamik und thematischen Konsistenz Werts Madrigal weit übertrifft.¹¹²

Ingegneris Vorliebe für organisches Entfalten der Thematik und die besondere Homogenität des Textes ergänzen einander auch im 1579 publizierten, vierstimmigen *Mentre tu canti*.¹¹³ Gleich dreimal ist in den ersten drei Versen des zugrundeliegenden anonymen Madrigals vom Singen die Rede:

Mentre tu canti io canto teco e moro;
Di dolcezza rinasco:
Così del canto e del morir mi pasco.

¹¹² Man vergleiche auch, wie Ingegneri die beiden Schlußzeilen der *prima parte* musikalisch aufeinander bezieht und hieraus in der *seconda parte* das Soggetto von T. 7 gewinnt, ebenso dort die Ableitung des Soggettos von T. 21 aus dem Viertonmotiv von T. 13 («Vien'a goder»).

¹¹³ IngegneriSLa4, S. 13.

Ingegneri setzt dies musikalisch um, indem er das Motiv »io canto teco« aus dem Anfangsmotiv »Mentre tu canti« ableitet – das gemeinsame Singen, von dem der Text redet, illustriert die Simultandurchführung beider Motive –, und indem er bei »Così del canto« das Anfangsmotiv wiederaufgreift, nun kombiniert auch mit seiner Umkehrungsgestalt. Nicht mehr im Text angelegt ist dann die Ableitung von »e del morir mi pasco« aus dem melismatischen Gesangsmotiv »io canto«. Wie so oft gestaltet Ingegneri auch hier die zweite Hälfte des Madrigals lockerer, ohne deutliche motivische Verknüpfungen, obwohl im vierten und siebten Vers mit »Canta dunque« und »Che 'l cantar tuo« sich durchaus Möglichkeiten geboten hätten, nochmals auf die Anfangsmotivik zu rekurreren.

Sein besonderer Sinn für musikalische Kohärenz ließ Ingegneri häufig auch Textbezüge 'musikalisieren', die andere Komponisten übergingen. In seiner 1587 gedruckten Vertonung des Petrarca-Sonetts *Due rose fresche*¹¹⁴ kehrt das Kopfmotiv der Anfangszeile »Due rose fresche e colte in Paradiso« am Beginn des vierten Verses wieder – zweifellos deswegen, weil auch dort die Zahl »zwei« thematisiert wird: »Tra duo minori ugualmente diviso«. Andrea Gabrieli und Luca Marenzio bilden in ihren 1566 und 1585 gedruckten Vertonungen dieses beliebten Hochzeitstextes zwar die Zweizahl in der Textur ab, dadurch daß sie den Anfang zweistimmig setzen (und Marenzio tut dies wie Ingegneri auch in der vierten Zeile); alle drei Madrigale sind einander zudem am Anfang auffallend ähnlich und stehen im gleichen Modus, scheinen also einen Traditionszusammenhang zu bilden.¹¹⁵ Doch weder Gabrieli noch Marenzio beziehen den vierte Vers motivisch auf den ersten.

Zusammenhang stiftet Ingegneri ferner in der *seconda parte*, wo er den (wiederum sinnigerweise als Stimmpaar gesetzte) Anfangssoggetto »Non vede un simil par d'amante il sole« drei Verse später nochmals einsetzt, zur Vierstimmigkeit erweitert und nun mit den Worten »Così partia le rose e le parole« (T. 33). Hier wiederholt das Gedicht nicht einmal mehr ein Einzelwort. Ob die etymologische Verwandtschaft zwischen »par« (Paar) und »partia« (teilte), der natürlich eine gedankliche Beziehung entspricht, für die Soggetto-wiederholung ausschlaggebend war, sei dahingestellt. Festzuhalten bleibt jedoch, daß Ingegneri nicht nur bei homogenen, um einzelne Worte kreisenden Cinquecento-Texten, sondern selbst bei einem Petrarca-Sonett, das im Sinne

¹¹⁴ Im *Quinto libro a 5*, ediert in IngegneriSM, S. 11.

¹¹⁵ Gabrielis Madrigal erschien im *Primo libro a 5* (ediert in Einstein 1949, III, S. 182, und A. GabrieliCM 3-4, S. 14), Marenzios Madrigal im *Quinto libro a 5* (MarenzioSäW 2, S. 90). Zur Beziehung zwischen beiden vgl. Einstein 1949, II, S. 643, zu Marenzios Madrigal Bernhard Janz, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio. Dichtung und Musik im späten Cinquecento-Madrigal*, Tutzing 1992, S. 122 ff.

des poetischen *varietas*-Postulats auffällige Wortwiederholung vermeidet, gezielt für musikalische Geschlossenheit sorgt, ob nun ansetzend an Textbezüge oder unabhängig davon.

Das Verfahren, gleiche Worte im Text analog zu vertonen, ist auch Marenzio nicht fremd.¹¹⁶ Spielt es im Frühwerk noch kaum eine Rolle, so gewinnt es etwa ab 1585 an Bedeutung und wird dann wichtig im generell stärker auf musikalische Kohärenz bedachten Spätwerk der 1590er Jahre. Im sechsstimmigen *Parto da voi, mio sole* von 1585 verknüpft Marenzio drei der vier Verse, die Verbformen von »partire« enthalten, durch ähnliche Soggettogestalten.¹¹⁷ In der Guarini-Vertonung *Deh Tirsi, Tirsi anima mia* aus dem Sechsten Buch *a* 5 von 1594 stellt er die Wiederaufnahme des Wortes »perdona« heraus, indem er das Wort in Takt 13 analog zu Takt 5 setzt, in auffällig überdehnter, homorhythmischer Deklamation und vorbereitet durch eine Generalpause.¹¹⁸ Zugleich verdeutlicht er damit die grammatikalische Struktur des Gedichts, das von Anfang an mit Enjambements die Versgrenzen verwischt: »Deh Tirsi, Tirsi, anima mia, perdona / A chi t'è cruda sol dove pietosa / Esser non può, perdona a questa solo (...)«.

Im ein Jahr später im *Settimo libro a* 5 publizierten *Quell'augellin che canta*¹¹⁹ spiegelt die Musik subtil die 'Motivbeziehungen' wider, die der Text – wiederum ein Guarini-Madrigal – enthält: die Wiederkehr des Ausrufs »Ardo d'amor« von Vers 6 im Schlußvers ebenso wie die Wiederkehr der Worte »il suo dolce desio« aus Vers 9 in Vers 11. Und in *Cruda Amarilli* aus dem gleichen Buch¹²⁰ vertont Marenzio »Parlerà il mio morire« (T. 105) in Rhythmus und Textur analog zu »Parlerà nel mio volto« (T. 89). (Unter all den andern musikalischen Beziehungen, die dieses außergewöhnlich homogen wirkende Madrigal kennzeichnen, sei nur auf eine hingewiesen: Das emphatische Schlußmotiv der *prima parte*, »I mi morirò tacendo« in Takt 55, läßt Marenzio stark augmentiert in Takt 83 wieder anklingen zu »[i venti] Diranno i miei lamenti« und drückt damit auch musikalisch aus, daß die Winde genau das sagen, was der Sterbende verschweigt.)

Wie ein außergewöhnlich einheitlicher Text zu einer außergewöhnlich geschlossenen Vertonung führen kann, zeigt beim frühen Monteverdi exemplarisch *Se pur non mi consenti* im Ersten Madrigalbuch von 1587. Der Text, in

¹¹⁶ Vgl. dazu Chater 1980, S. 163 ff.

¹¹⁷ Im *Terzo libro a* 6, MarenzioOp V, S. 26.

¹¹⁸ MarenzioSäW 2, S. 122.

¹¹⁹ Luca Marenzio: *The Secular Works*, hg. von Steven Ledbetter und Patricia Myers, Bd. 14, New York 1980, S. 7.

¹²⁰ MarenzioSecW 14, S. 16.

dem der Geliebten das Einverständnis abgerungen wird, sie lieben zu dürfen, so wie man doch wohl sein Leben lieben dürfe, bringt in seinen sechs Versen nicht weniger als viermal das Wort »consentir«, dazu dreimal die Wendung »ch'io ami (te)« und zweimal »la mia vita«, wobei er in Vers 3 ganz kunstlos sogar das Reimwort wiederholt. Weiter kann sich ein Gedicht von Petrarca's *varietas* kaum entfernen:

Se pur non mi consenti
 Ch'io ami te sì come amor m'invita,
 Donna, non mi consenti
 Per giust'almen ch'io ami la mia vita?
 Se ciò consenti, ancor consentir dei
 Ch'io ami te che la mia vita sei.

Ausgehend von der Parallelität der ersten beiden Verspaare komponiert Monteverdi die Verse 3 und 4 (T. 9-15) als Variation der Verse 1 und 2 (s. BEISPIEL 44), wobei er den Satz von acht auf sieben Takte zusammenschiebt. Die Rückkehr zum Anfangssogetto im dritten Vers scheint auch dadurch motiviert, daß dieser im Baß bis dahin noch gar nicht erklingen war. (Das kennt man von Ingegneri, und auch die Struktur der ersten Takte ist deutlich Monteverdis Lehrer verpflichtet.) Das fallende Tetrachord *d-a* von »Se ciò consenti« in Takt 17 wird gewiß ebenfalls als Reminiszenz an den Anfang gehört und unterstreicht die textliche Beziehung, während die zweite Vershälfte »ancor consentir dei« motivisch neu konzipiert ist. Die Musik der Schlußzeile entwickelt Monteverdi dann gleich zweifach aus dem Material des Anfangs: Das Viertonmotiv der ersten Vershälfte gewinnt er aus dem textgleichen Motiv »Ch'io ami te«, beziehungsweise (rhythmisch) aus dessen Variante »Per giust'«

BEISPIEL 44: Claudio Monteverdi, *Se pur non mi consenti*, Beginn

C
 Se pur non mi con-sen - ti Ch'io

Q
 Se pur non mi con-sen - ti Ch'io

A
 Se pur non mi con-sen - ti Ch'io a - mi te Ch'io

T
 Ch'io a - mi te Se pur non mi con-sen - ti Ch'io

B
 Ch'io a - mi te Se pur non mi con-sen - ti Ch'io

6

a - mi te sì co-me amor m'in-vi - ta, Don-na, non mi con - sen - ti, Don-na, non mi con -
a - mi te sì co-me amor m'in-vi - ta, Don-na, non mi con-sen - ti Per giu -
a - mi te sì co-me amor m'in-vi - ta, Per giu - st'al - men
a - mi te sì co-me amor m'in-vi - ta, Per giu - st'al - men, Per giu -
Don-na, non mi con - sen - ti

13

sen - ti ch'io a - mi la mia vi - ta? Se ciò con - sen - ti, an -
st'al - men ch'io a - mi la mia vi - ta? Se ciò con-sen - - - ti, an-cor
ch'io a - mi la mia vi - ta? Se ciò con-sen - ti, an -
st'al - men ch'io a - mi la mia vi - ta? Se ciò con-sen - ti, an -
ch'io a - mi la mia vi - ta? an-cor

almen«, der zweiten Vershälfte »che la mia vita sei« gibt er eine Variante des Anfangsmotivs, und beide Gestalten führt er in einer doppelmotivischen Textur durch, die ebenfalls an den Anfang erinnert.

Daß Monteverdi die Musik der beiden Schlußverse dann noch komplett wiederholt, die beiden Sopranstimmen vertauschend, entspricht zwar alter Konvention, geht hier jedoch quantitativ weit darüber hinaus. Die Schlußwiederholung macht mit 17 Takten ein Drittel des ganzen Madrigals aus, das letzte Verspaar beherrscht also zwei Drittel der Musik. Damit dominiert – wie nicht selten beim frühen Monteverdi – die unklassische Wiederholungsform A-B-B gegenüber dem Prinzip der durchkomponierten, motettischen Form. Dies erinnert für sich schon an die leichten Genres der Villanella und Canzonetta, wo üblicherweise beide Hälften jeweils wiederholt werden. Vergegenwärtigt man sich dann noch die zweiteilige Variationsstruktur der ersten 15 Takte von Monteverdis Madrigal, so nähert sich sein Grundriß vollends dem einer Canzonetta: als vierteilige Form des Schemas A₁-A₂-B-B'.

So gesehen hätte man es hier mit der Modifikation einer präexistenten, volkstümlichen Wiederholungsform (A–A–B–B) zu tun. Genausogut jedoch läßt sich die Form – wie zuerst vorgeführt – auch aus der artifiziellen Madrigaltradition ableiten: als durchkomponierte Vertonung, die besonders auffällige Textanalogien musikalisch umsetzt und die Schlußzeilenwiederholung extrem ausweitet.

Die gleiche Form A₁–A₂–B–B' schrieb Monteverdi, ausgedehnt auf fast den doppelten Umfang, in *Luci serene e chiare* (publiziert 1603 im Vierten Madrigalbuch¹²¹), und hier legt schon der Kanzonettencharakter des von Ridolfo Arlotti stammenden Gedichts nahe, bei der Vertonung an volkstümliche Wiederholungsformen anzuknüpfen:

Luci serene e chiare,
Voi m'incendete, voi, ma prov'il core
Nell'incendio diletto, non dolore.

Dolci parole e care,
Voi mi ferite, voi, ma prova il petto
Non dolor ne la piaga, ma diletto.

O miracol d'amore:
Alma ch'è tutta foco e tutta sangue,
Si strugg'e non si duol, muor'e non langue.

Doch auch hier stülpt Monteverdi nicht einfach ein musikalisches Wiederholungsmuster dem Text über. Daß die Verse 4 bis 6 die Musik der ersten drei Verse exakt wiederholen, lediglich um einen Ton nach oben transponiert, hängt – anders als bei Villanellen und Kanzonetten – mit der Gestalt des Gedichts zusammen, dessen zweite Terzine gänzlich parallel zur ersten gebaut ist. Die variative Wiederholungsform entspricht so natürlich dem Text, daß es einer Abhängigkeit von Gesualdo, die gelegentlich postuliert wurde,¹²² in bezug auf die Form gar nicht bedarf. Gesualdo hatte den selben Text in seinem 1596 veröffentlichten *Quarto libro a 5* ganz ähnlich vertont, nämlich die zweite Terzine als Variation der ersten angelegt und die Musik der dritten sogar komplett und notengetreu wiederholt, zudem in den Proportionen fast identisch (mit 18+19+20+28 Semibrevis-Takten gegenüber 19+19+22+29 bei Monteverdi).

¹²¹ Monteverdi Op V, S. 128.

¹²² Lorenzo Bianconi, *Struttura poetica e struttura musicale nei madrigali di Monteverdi*, in: *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, hg. von Raffaello Monterosso, Verona 1969, S. 335 ff.; Tomlinson 1987, S. 102.

Wenn sich die Entwicklung von Monteverdis Madrigalstil insgesamt darstellt als ein Prozeß, in dem das Moment der strukturellen Kohärenz in der Musik immer virulenter wird,¹²³ so geht diese Entwicklung in den ersten drei Madrigalbüchern noch eher selten von Einheitsmomenten im Text aus. Erst im *Quarto libro* von 1603 griff Monteverdi mehrfach zu Gedichten, die durch wiederkehrende Wendungen besonders geschlossen wirken, darunter besonders auch Texten mit Reprisesansätzen (*Io mi son giovinetta, Sì ch'io vorrei morire*). Und die mehrfache Wiederkehr eines signifikanten Einzelworts ist in der Geschichte des Madrigals gewiß nie genialer vertont worden als in *Oimè, se tanto amate*, wo Monteverdi Guarinis Text, ein um das Wort »oimè« kreisendes Gedicht, mit einer Musik umsetzt, die sich ganz der Idee des Terzfalls verschreibt.

Benedetto Pallavicino, Monteverdis älterer Kollege in Mantua, zeigt in einigen seiner Madrigale eine ähnliche Sensibilität gegenüber Einheitsmomenten in der Textvorlage, wenn ihm auch die Klarheit von Monteverdis Formbildung und die Prägnanz von dessen Motivik häufig abgehen. Reich an internen Beziehungen ist das folgende, in seinem *Quinto libro a 5* von 1593 vertonte Gedicht:¹²⁴

Amor, se pur degg'io	(Amor, wenn ich denn sterben
<u>Morir senza pietà del dolor mio,</u>	muß ohne Mitleid mit meinem Schmerz,
Perchè <u>morir non deve</u> ancor colei,	warum muß dann nicht sie sterben,
Cagion <u>de'dolor miei</u> :	die Ursache meiner Schmerzen?
Se sei giusto e fedele,	Wenn du gerecht und treu bist,
<u>Ferisci</u> la crudele,	verwundest du die Grausame,
Che se pur di <u>ferir</u> quella ti cale,	denn wenn sie dich nur benutzt, um zu verwunden,
Abbi almeno <u>pietà de mio gran male</u> .	habe du wenigstens Mitleid mit meinem großen
	Weh.)

Den Gedanken des Sterbenmüssens gestaltet Pallavicino in Vers 3 als leichte melodische Reminiszenz an das »se pur degg'io Morir« des Anfangs, beschränkt allerdings auf den Canto. Die fallende Melodik des Quinto zu »del dolor mio« (Vers 2) läßt er für einen Moment wiederkehren bei den entsprechenden Worten »de'dolor miei« im vierten Vers (T. 15). Die letzten Worte des Gedichts, die mit »pietà del mio gran male« den Bogen zurückschlagen zu Vers 2, unterlegt er im Canto (T. 31 ff.) jener Melodik, die dort, in Takt 7, die zweite Stimme hatte. Und die durch »ferisci«/»ferir« aufeinander bezogenen Verse 6 und 7 vertont er zumindest einander ähnlich, jeweils mit einer fallenden Skala und punktiertem Rhythmus.

¹²³ Vgl. dazu vor allem Hammerstein 1986 und Tomlinson 1987.

¹²⁴ Ediert in Pallavicino Op III (1983), S. 72.

Oder *S'io miro in te, m'uccidi* im selben Buch¹²⁵: Hier gibt Pallavicino dem zum ersten parallelen zweiten Vers »Se miri in me, tu ridi« eine analoge Textur und anfangs den gleichen Rhythmus. Dessen Schlußworte greift der vierte Vers »Tu ridi al mio morire« wieder auf, was die Musik durch das gleiche Melisma bei »ridi« unterstreicht. Daß dann die siebte Zeile »P'ur bramo esser mirando e osand'ucciso« die beiden Schlüsselwörter der Anfangszeile wiederholt, nimmt Pallavicino zum Anlaß, an dieser Stelle die Anfangstakte variiert zu wiederholen (T. 22 ff.), und arbeitet damit musikalisch eine Reprisesee heraus, die im Text selbst nur angedeutet ist.

Schon bei Monteverdis *Luci serene e chiari* zeigte sich, daß Parallelismen und Analogien im Text nicht unbedingt mit Wortwiederholung einhergehen müssen, um musikalische Wiederholung zu provozieren. Marenzio etwa faßt in seinem *Quinto libro a 5* bei *Basciami mille volte* den Beginn des sechsten Verses, »Stringemi tosto«, als variativen Rückgriff auf den Anfang (dessen Motivik geradaktig umformend und in eine neue Textur fassend).¹²⁶ Beide Verse sind an sich nicht sonderlich stark aufeinander bezogen. Im Grunde sorgt erst Marenzio mit seiner Textbehandlung überhaupt dafür, daß die beiden Zeilen einen deutlichen Parallelismus bilden, dadurch nämlich, daß er jeweils das Anfangswort zweimal singen läßt: »Basciami, basciami mille, mille volte (...) Stringemi, stringemi tosto«.

Selbst inhaltliche Gegensätze können dann analog vertont sein, wenn sie im Text als Parallelismus formuliert sind. Im seinem 1594 publizierten *Se taccio, il duol s'avanza* gestaltet Gesualdo ausnahmsweise die zweite Zeile aus dem Material der ersten,¹²⁷ und dies, obwohl sie eher vom Gegenteil redet: »Se parlo, accresce l'ira«. Die Musik aber betont das Moment der Entsprechung: den Umstand, daß die Folgen des Redens ebenso verhängnisvoll sind wie die des Schweigens. Ähnlich verfährt Ingegneri am Beginn von *Longe da voi* im *Primo libro a 6* von 1586.¹²⁸ Hier bilden die beiden ersten Verse eine vergleichbare Opposition: »Longe da voi, mia vita, ardo e sfavillo / Presso di voi, ben mio, tremo et agghiaccio«. Den Halbvers »Presso di voi, ben mio«

¹²⁵ Pallavicino Op III, S. 64.

¹²⁶ Marenzio SÄW 2, S. 85.

¹²⁷ Das Madrigal ist im Partiturdruk von 1611 im Rahmen des *Secondo libro* publiziert, das 1594 noch – chronologisch falsch – als *Primo libro* erschienen war; ediert in: Gesualdo di Venosa: *Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen*, hg. von Wilhelm Weismann, Bd. II, Haamburg 1962, S. 33. Zu Gesualdos Madrigalen s. Glenn Watkins, *Gesualdo: The Man and His Music*, London 1973; Hubert Meister, *Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Vertonung in den Madrigalen Carlo Gesualdos*, Regensburg 1973.

¹²⁸ Noch nicht ediert; Quelle: Expl. D-As.

faßt Ingegneri einerseits motivisch parallel zu den drei Anfangstakten »Longe da voi, mia vita«, den dreistimmigen Satz nur um eine vierte Stimme erweiternd, andererseits auch dezidiert als Gegensatz: gegenüber dem Oberstimmentrio des Anfangs jetzt als vierstimmigen Tiefchor, in dem alle Stimmen vertauscht sind, so daß die oberste Stimme steigt, statt zu fallen, und der Baß fällt, statt wie am Anfang eine Sexte zu steigen. Ob weit entfernt von der Geliebten – so der Text – oder in ihrer Nähe: die Symptome der ‘Liebeskrankheit’ sind zwar einander entgegengesetzt, die Qual aber ist dieselbe. Dies spiegelt die Musik genial wider, und zugleich entwickelt sich der Satz, wie so häufig bei Ingegneri, in eigener Logik stringent aus der Anfangsthematik.

Zwei Beispiele noch von Giaches de Wert. In *Quella donna real che l Tago honora*, einer im Nachdruck von 1564 zu seinem *Primo libro a 5* hinzugefügten Vertonung von vier Ottava-Stanzen,¹²⁹ wird eine Frau königlichen Geblüts – höchstwahrscheinlich Maria von Portugal anlässlich ihrer Hochzeit mit Alessandro Farnese 1565¹³⁰ – gepriesen mit Worten, die ihre Schönheit noch über die Aphrodites stellen. Die zypriotische Göttin kommt in der *prima parte* zweimal vor, ohne direkt beim Namen genannt zu werden: im fünften Vers (»Mira Ciprigna e vedrai quant’anchora«) und im achten (»Tu bellissima Dea, madre d’amore«). Beide Stellen vertont Wert, nur verschieden rhythmisiert, mit derselben Quartsprungwendung g-c und macht so hörbar, daß beide Umschreibungen derselben Göttin gelten.

In der 1571 in Werts *Quinto libro de madrigali* publizierten Ariost-Vertonung *Avorio e gemme*¹³¹ vergleicht der Text das Herz des treu Liebenden mit harter Materie (Elfenbein, Edelsteinen, Marmor), die, einmal geformt, sich nicht mehr neu bearbeiten lasse, sondern nur brechen könne:

Avorio e gemme ed ogni pietra dura
Che meglio da l’intaglio si difende,
Romper si può, ma non ch’altra figura
Prenda che quella ch’una volta prende.
Non è il mio cor diverso alla natura
Del marmo o d’altro ch’al ferro contende;
Prim’esser può che tutt’amor lo spezze
Che lo possa scolpir d’altre bellezze.

Wert komponiert hier die zentrale Aussage »Non è il mio cor diverso alla natura« musikalisch parallel zum Anfang, zunächst eine Terz tiefer, dann ein zweites Mal (T. 27) als untransponierte Variation der Anfangstakte. Damit

¹²⁹ WertCW I, S. 1.

¹³⁰ Vgl. MacClintock, *Critical Notes* zu WertCW I, S. 125.

¹³¹ WertCW V, S. 1.

bezieht er die Konsistenz des Herzens unmittelbar auf die zu Beginn aufgezählten Materialien und setzt zugleich den Ausdruck »nicht verschieden ist ...« sinnfällig um, einfach dadurch, daß er semantisch definierte Musik – subtil eingeführt und variiert – wiederholt.

Nochmals betont sei jedoch, daß viele andere Komponisten oft genug weitaus stärkere Textbeziehungen und selbst die Wiederkehr von ganzen Wendungen in einem Gedicht durchaus nicht zum Anlaß/nahmen, wie auch immer geartete musikalische Bezüge herzustellen. Rossetti wurde schon genannt; zu nennen wären ferner die in Ferrara tätigen Komponisten Paolo Virchi und Gesualdo – Virchis *Deve a la fredda neve* etwa,¹³² wo die Zeile »Mannella fredda neve amor si pose« ohne jede Nähe zum Anfang gestaltet ist, oder Gesualdos *Non t'amo, o voce ingrata*,¹³³ wo die Wendung »Di duol e di martire« in den Versen 4 und 7 ganz verschieden vertont ist. (Wiederkehrenden Einzelwörter bezieht Gesualdo ohnehin nie aufeinander.) Oder auch Palestrina: In dessen 1555 publiziertem *S'i 'l dissi mai ch'i venga* beginnen die Verse 1, 3 und 5 jeweils mit »S'i 'l dissi«, gleichen einander aber musikalisch überhaupt nicht, und in *Veramente amore* aus dem *Secondo libro a 4* von 1586 werden zwar die Worte »ogni martir avanza« aus Vers 3 vom Schlußvers resümierend wiederholt (»L'assenza dunque ogni martir avanza«), doch Palestrina deutet eine musikalische Reprise nicht einmal an (was hier sogar die Ballata-Form des Textes nahelegen würde). In Philippe de Montes *Donna l'ardente fiamma* aus dem *Secondo libro a 5* von 1567¹³⁴ steht die *seconda parte* sogar insgesamt in einem textlichen Parodieverhältnis zur *prima parte*, als Replik mit vielfach den gleichen Wörtern, und dennoch rekurriert Monte an keiner Stelle motivisch auf den ersten Teil – ganz anders als zwanzig Jahre später Ingegneri und Monteverdi in ihren Madrigalzyklen über *Ardo sì, ma non t'amo*, wo die Textsituation dieselbe ist.

¹³² Im *Primo libro a 5* von 1584, ediert in: *Dodici madrigali di scuola Ferrarese su testi di Torquato Tasso*, hg. von Riccardo Nielsen, Bologna 1954, S. 15.

¹³³ Im *Terzo libro a 5* von 1595, GesualdoSM III, S. 43.

¹³⁴ MonteOpN VIII, S. 29.

Monothematik im Madrigal

Was bei der instrumentalen Gattung des Ricercars von Pietro Pontio 1588 explizit als eine von mehreren formalen Möglichkeiten formuliert wurde, das »seguire dal principio *sin'al fine* con un'istesso soggetto«,¹³⁵ scheint im Madrigal als Formprinzip zunächst gar nicht denkbar. Im Unterschied zum »monothematischen Ricercar« ist so etwas wie ein »monothematisches Madrigal« weder als Begriff je eingeführt noch je in der Sache diskutiert worden, und man kann mit Recht fragen, ob ein monothematisches Madrigal nicht ein Widerspruch in sich ist. Schließlich definiert sich die Gattung tendenziell schon von Anfang an und vollends seit Willaerts und Rores 'Reform' der 1540er Jahre durch das Prinzip der durchkomponierten Form, in der jeder Vers oder Halbvers seine eigene, ihm entsprechende Musik bekommt. Selbst wenn beim späten Rore und in seinem Gefolge auch bei anderen Komponisten der zweiten Jahrhunderthälfte das *varietas*-Prinzip teilweise suspendiert erscheint zugunsten einer stärkeren Einheit der Musik (ob nun ausgehend von Besonderheiten des Texts oder nicht): Was bleibt noch übrig von der auf einem engen Wort-Ton-Verhältnis basierenden Gattungs-idee, wenn die Musik die verschiedenen Sinneinheiten des Textes überwiegend oder ausschließlich mit ein und demselben Soggetto belegt?

Nun sind die wenigen Madrigale, in denen sich derartiges beobachten läßt, gewiß kein signifikantes Phänomen in einer aus zigtausenden von Einzelwerken bestehenden Gattung. Obendrein zeigen sie durchaus verschiedene Arten von Monothematik mit offenbar je eigenen Wurzeln. Wiewohl quantitativ irrelevant, können diese Sonderfälle jedoch gut illustrieren, wie weit sich im Extremfall die thematische Einheit steigern läßt in einer Gattung, die im Normalfall wie selbstverständlich ihre musikalische Form aus dem Fortgang des jeweiligen Textes gewinnt.

Die schon eingehend diskutierte thematische Kohärenz im späten Madrigalwerk von Cipriano de Rore zeigt sich nirgends deutlicher als in der Ariost-Vertonung *Alcun non può saper* aus dem *Quarto libro a 5* von 1557.¹³⁶ Wenn hier auch nicht unbedingt Monothematik im buchstäblichen Sinne vorliegt, so kommt die Einheit der Thematik dem doch sehr nahe (s. BEISPIEL 46 auf S. 202). Die Verse 1, 3 und 5 des Textes vertont Rore mit dem gleichen Soggetto – die Variante, die im dritten Vers der führende Tenor zeigt, war schon in

¹³⁵ Pontio 1588, S. 156.

¹³⁶ RISM 1557²³, RoreOp IV, S. 87.

Takt 6 zum ersten Vers erklingen –; der zweite Vers exponiert einen rhythmisch weitgehend identischen und diastematisch als freie Umkehrung faßbaren Soggetto, der vom vierten Vers exakt und vom sechsten nur rhythmisch leicht variiert wiederholt wird. Mindestens umrißhaft ist hieraus schließlich die Melodik der beiden motivisch analogen Schlußzeilen abgeleitet.

Ob man nun von drei Ausprägungen einer thematischen Grundidee reden will oder von drei eng miteinander verwandten Soggetti: die Art der Textvertonung erscheint jedenfalls ausgesprochen formalistisch. Alle reimgleichen Zeilen weisen mehr oder weniger die gleiche Soggettogestalt auf, die musikalische Form spiegelt genau das Reimschema ABABABCC der Ottava wider. Die Verse 3 und 4 wiederholen sogar fast unverändert den kompletten Satz der ersten beiden Verse ab dem Tenoreinsatz (T. 6-14), was sehr an Chansontraditionen erinnert. Auf die französische Chanson verweisen denn auch das daktylisch rhythmisierte, deklamatorische Kopfmotiv, die streng kanonische Koppelung zweier Stimmen und die Tendenz, die Phrasen in ein formelhaftes Melisma auslaufen zu lassen.

Neben solchen etwas archaischen Zügen scheinen darüber hinaus sogar Merkmale einer usuellen, improvisatorischen Musikpraxis hier noch eine Rolle zu spielen. Alfred Einstein hat mehrfach darauf hingewiesen, daß Madrigale über Ariost-Ottaven häufig einen 'populären' Ton anschlagen, in dem offenkundig noch die Praxis nachklingt, mit der Strophen von Ariostos *Orlando furioso* von fahrenden Sängern (*improvvisatori, cantastori*) oder auch vom einfachen Volk auf den Straßen und Plätzen gesungen wurden, sei es zu deklamatorischen Stegreifmelodien oder zu fixen, volkstümlich gewordenen Melodieformeln, sogenannten *arie da cantar stanza*.¹³⁷ Entscheidenden Einfluß auf die Kunstmusik gewann diese Praxis, transformiert zum Prinzip der Variation über ostinate Baßmodelle, erst im beginnenden 17. Jahrhundert,¹³⁸ dienten doch (wie Einstein gezeigt hat) die geläufigen Baßmodelle wie *Ruggiero*, *Romanesca* oder *Gazella* fast alle ursprünglich dem Vortrag von Ottava-Stanzen.¹³⁹ Im Umfang entsprechen sie jeweils zwei Elfsilblern, erklingen also zu jeder Strophe viermal.

¹³⁷ Einstein 1949, I, S. 206 ff. und passim.

¹³⁸ Vgl. u. a. John Whenham, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, Ann Arbor 1982, Bd. I, S. 132-138; Silke Leopold, *Al modo d'Orfeo: Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, Laaber 1995 (AnMl 29), Bd. 1, S. 189-203.

¹³⁹ Alfred Einstein, *Die Aria di Ruggiero*, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 13 (1911/12), S. 444-454. Beobachtungen und Thesen dazu, wie die geläufigen Melodieformeln offenbar stereotyp mit einfachen Bässen harmonisiert wurden (die sich dann verselbständigten), finden sich bei Claude V. Palisca, *Vincenzo Galilei and Some Links Between »Pseudo-Monody« and Monody*, in: MQ 64 (1960), S. 352 ff.

Im Madrigal des 16. Jahrhunderts sind die Spuren dieses improvisatorischen Stanzenvortrags weit weniger greifbar. Vor allem James Haar hat, anknüpfend an Einstein, im Repertoire des *madrigale arioso* der Jahrhundertmitte Reste solcher populärer Melodiemodelle dingfest zu machen versucht, mit Resultaten von unterschiedlicher Plausibilität.¹⁴⁰ Unzweifelhaft klingt diese Praxis nach in drei ganz eigentümlich gebauten Madrigalen der Jahrhundertmitte, auf die schon Einstein und Haar aufmerksam gemacht haben: Francesco Corteccias *Io dico e dissi e dirò fin ch'io viva* (über eine Ariost-Ottava) und *S'io potessi veder quel ch'io non posso* (über eine anonyme Ottava) aus Corteccias *Secondo libro a 4* von 1547 sowie Hoste da Reggios *Misera a chi mai più creder debb'io* (ebenfalls über eine Ottava des *Orlando furioso*) aus Hostes *Terzo libro a 4* von 1554.¹⁴¹

In allen drei Madrigalen ist der Text nach dem gleichen Prinzip vertont: Der Canto wiederholt dreimal die beiden Phrasen der ersten zwei Verse, trägt also jedes Verspaar zur gleichen Melodie vor, während die Unterstimmen durchkomponiert sind (im Fall von Corteccias *Io dico e dissi* derart, daß sie in den Zeilen 1, 3, 5 und 7 das Kopfmotiv des Canto quasi-imitatorisch aufgreifen). Die Form, die man als Variationenfolge mit gleichbleibendem Sopran bezeichnen könnte, ist fraglos nichts anderes als die Übertragung des volkstümlichen Ottaven-Singens zu einer *aria* in die Sphäre der artifiziellen, schriftlichen und polyphonen Musik. (Jahrzehnte später begegnet dieselbe Form – ebenfalls zu einer Strophe aus dem *Orlando furioso*, aber mit einer anderen *aria* – noch einmal in England: im sechsstimmigen Madrigal *Gravi pene in amor* von Alfonso Ferrabosco dem Älteren¹⁴²)

Von der Form dieser drei Madrigale ist der Weg nun nicht mehr weit zu Rores *Alcun non può saper*. Hier scheint lediglich Corteccias und Hostes formaler Schematismus dadurch vermieden, daß der Anfangsvers zweimal durchgeführt wird, die Soggettowiederholungen textbedingt rhythmisch variiert

¹⁴⁰ James Haar, *Arie per cantar stanze ariostesche*, in: *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, hg. von M. A. Balsano, Florenz 1981, S. 31-46; ders., *The »Madrigale arioso«: a Mid-century Development in the Cinquecento-Madrigal*, in: *Studi musicali* 12 (1983), S. 203-219; ders., *Improvisatori and Their Relationship to Sixteenth-Century Music*, in: *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley-Los Angeles 1986, S. 76-99.

¹⁴¹ S. Alfred Einstein, *Ancora sull'»aria di Ruggiero«*, in: *RMI* 41 (1937), S. 167 ff. (mit Edition von *Io dico e dissi*, dies erneut in Einstein 1949, III, S. 49); Einstein 1949, I, S. 285 f.; Haar 1981, S. 41 ff. Beide Corteccia-Madrigale sind ediert in CortecciaCSW IX.

¹⁴² Handschriftlich überliefert im *Sambrooke Book*; s. Joseph Kerman, *The Elizabethan Madrigal. A Comparative Study*, New York 1962, S. 79 ff. (Notenbeispiel S. 87). Die Deklamationsformel erklingt hier viermal im Wechsel in den beiden Canto-Stimmen. Datieren läßt sich das Madrigal nicht; Kerman vermutet (S. 79), daß die sechsstimmigen Madrigale Ferraboscis in dieser Handschrift vor 1575 geschrieben wurden.

Neben der Form scheint bei Corteccia und Hoste aber auch die Melodik des Canto unmittelbar dem Bereich usuellen Musizierens entnommen. *S'io potessi veder* und *Misera a chi mai più* verwenden nämlich dieselbe zweiteilige Melodie, offenbar eine authentische *aria per cantar stanze*, wie Haar betont, der eben diese Melodie noch bei einer ganzen Anzahl von anderen Ottava-Vertonungen der Jahre 1548-61 nachweisen konnte: zweimal bei Ghiselin Danckerts, mehrfach in Jachet de Berchems großem Madrigalzyklus über Stanzen aus dem *Orlando furioso*, ferner bei Francesco Bifetto und Pierre Cléreau.¹⁴³ In der mutmaßlich ältesten der rhythmisch relativ variablen Formulierungen, in Corteccias *S'io potessi veder*, lautet sie:

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a half note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a half note D4, and a whole note C4. The bottom staff is in treble clef and begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B-flat3, a half note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a half note D3, and a whole note C3.

Wer die Intensität von Rores üblicher Textvertonung kennt, den muß das freilich irritieren. Verhält sich Rore hier – so fragt man sich – genauso in-

¹⁴⁴ Vgl. Haar 1990, S. 121 f.

BEISPIEL 46: Cipriano de Rore, *Alcun non può saper*, Canto bzw. Tenore

Al - cun non può sa - per da chi _____ sia a-ma - - to

Quan - do fe - li-ce in su la ruo - ta sie - - - - - de

Pe - rò c'ha i ve - rie fin - ti a-mi - ci a la - to

Che mo-stran tut-ti u-na me - de - sma fe - - - - - de

Se poi si can-gia in tri-sto il lie - - - to sta - to

Vol - ta la tur - - b'a - du - la - tri - ce il pie - - - - - de

E quel che di cor a - ma ri - man for - te

Et a - ma il suo si - gnor si - n'a la mor - - - - - te.

(Niemand kann wissen, von wem er geliebt wird, wenn er glücklich oben auf dem Rad sitzt, doch [er kann wissen,] daß er wahre und falsche Freunde zur Seite hat, die alle dieselbe Treue zeigen. Wenn dann der fröhliche Zustand sich zum traurigen wandelt, wendet sich die schmeichlerische Menge sofort ab; nur der, der von Herzen liebt, bleibt stark und liebt seinen Herrn bis zum Tode.)

different gegenüber der konkreten Textaussage wie Cortecchia und Hoste da Reggio? Zumindest die ersten drei Verspaare vertont er ja stereotyp mit dem gleichen thematischen Material und wiederholt so etwa in Takt 26 zu »Se poi si cangia in tristo il lieto stato« ungerührt den Anfangssoggetto, statt zu »trauriger« Motivik zu wechseln, wie es die Worte fordern. (Immerhin bekommt »lieto« sein obligatorisches Melisma, ein Melisma, das wiederum in Takt 3 zu »chi« noch nicht recht motiviert erschien.)

Andererseits ist es durchaus sinnvoll, den dritten Vers musikalisch analog zum ersten zu setzen, wiederholt er doch dessen Aussage nur mit anderen Worten. Der vierte Vers entspricht in seiner Aussage zwar nicht dem zweiten; zu den Worten »Che mostran tutti una medesima fede« eine bekannte Sogget-

togestalt zu wiederholen, illustriert aber schön die vorgebliche Loyalität, von der die Rede ist. Daß die beiden Schlußzeilen motivisch fast identisch sind, erscheint in textlicher Hinsicht nicht weniger plausibel. Vielleicht läßt sich sogar das Umkehrungsverhältnis, in dem die Melodik der zweiten Textzeile zur ersten steht, als musikalische Umsetzung des Bildes vom Glücksrad verstehen (»felice in su la ruota siede«), und die gleiche Umkehrungsgestalt erklingt ja dann wieder, wenn das Glücksrad sich gedreht hat und die schmeichlerischen Höflinge sich abwenden (»Volta la turb'adulatrice il piede«).

Der Text insgesamt thematisiert mit dem Hinweis auf die Wechselhaftigkeit des Glückes vor allem die unverbrüchliche Treue eines Untertans zu seinem Fürsten – in diesem Falle als Ehrbezeugung Rores gegenüber seinem Dienstherrn Ercole II. d'Este in Ferrara. Das Moment der Beständigkeit aber läßt sich fraglos gar nicht wirkungsvoller in Musik umsetzen als durch das, was so sehr den Gesamteindruck des Madrigals bestimmt: das beständige Rekurren auf immer dieselbe Thematik. Nur scheinbar folgt Rore Cortecchia und Hoste, indem er wie sie die schriftlose Praxis des Stanzensingens zu einer zweizeiligen *aria* aufgreift. Basiert der usuelle Stanzengesang auf dem Prinzip, permanent eine formelhafte *aria* zu wiederholen, die für jede beliebige Ottava verwendbar ist, weil sie sich dem Wortlaut gegenüber indifferent verhält – auch bei Cortecchia und Hoste taugt ja dieselbe variative Wiederholungsform noch für drei ganz unterschiedliche Madrigaltexte –, so erschließt Rore Adaption dem Phänomen eine völlig neue semantische Qualität. Die genuin asemantische Technik wird umfunktioniert zu einer Art Meta-Madrigalismus für Verlässlichkeit und beharrliche Treue. Mit dieser Art und Weise der Textvertonung aber reiht sich *Alcun non può saper* dann doch sehr wohl in Rores expressives spätes Madrigalwerk ein, in dem immer wieder musikalische Kohärenz dem Textausdruck dient und umgekehrt Textausdruck sich in musikalischer Kohärenz niederschlägt.

Die Tradition der *arie da cantar stanze* mag eine Rolle spielen auch in Marc' Antonio Ingegneris thematisch nicht weniger homogener Vertonung der Ariost-Ottava *Come la notte ogni fiamell'è viva* aus dem *Primo libro a 4*.¹⁴⁵ Die Melodik der Anfangszeile (s. BEISPIEL 47) gibt sich jedenfalls mit ihrer syllabischen Struktur und ihrer liedhaft-eingängigen Bogenbewegung betont volkstümlich, wobei einstweilen offenbleiben muß, ob sie sich in irgendeiner Weise

¹⁴⁵ Ediert in IngegneriPLa4, S. 77. (Wie schon mehrfach erwähnt, liegt Ingegneris *Primo libro a 4* nur in einem Nachdruck von 1578 vor, dürfte aber erstmals Ende der 1560er Jahre erschienen sein.) Auf Stilelemente des *madrigale arioso* hier und in den Schwestermadrigalen *Come al partir del sol* und *Se'l sol si scosta* weist auch Laurie Paget hin (1993).

BEISPIEL 47: M. A. Ingegneri, *Come la notte ogni fiamell'è viva* (I a 4, vor 1572), Canto bzw. Basso

Co - me la not - - te o - gni fiam-mell' è vi - va

16
Co - sì quan - d'il mio sol di se mi pri - va

22
Mi le - v'in - con - tra il rio ti - mor le cor - na

29
Ma non sì to - - st'a l'o - riz - zon-te ar - ri - va

32
Che 'l ti - mor fug - ge e la spe - ran - za tor - - na

51
E sfac-cia il rio ti - mor, E sfac-cia il rio ti - mor che mi con - su - - me.

auf ein konkretes Modell bezieht. Vom Wiederholungsmuster des usuellen Ottavengesangs entfernt sich Ingegneri hier freilich noch ein gutes Stück mehr als Rore in *Alcun non può saper*. Die Motivik des zweiten Verses – das also, was der zweiten Hälfte einer *aria* entspräche – kehrt im Verlauf des Madrigals nie wieder; Ingegneri wiederholt vielmehr immer nur das Material der Anfangszeile, und auch dies meist stärker abgewandelt als bei Rore (dessen eigene Vertonung von *Come la notte*¹⁴⁶ übrigens in chansontypischer Manier zum zweiten Verspaar die Musik des ersten wiederholt und dann zu neuem Material übergeht).

Den als Oberstimmenduoett exponierten Anfangssoggetto greift Ingegneri zum erstenmal wieder auf im dritten Vers (»Così quand'il mio sol di se mi priva«), rhythmisch wie diastematisch schon stark verändert. Dem vierten Vers gibt er eine freie Umkehrungsgestalt dieser Neufassung, bevor er zum fünften Vers (»Ma non sì tost'a l'orizzonte arriva«) völlig unverändert und wiederum als Duoett die Urgestalt aus den Takten 1-4 wiederkehren läßt. Die zweite Hälfte von Vers 6, »[Che'l timor fugge] e la speranza torna«, vertont er erneut mit einer Wendung, die den Themenkopf umkehrt und damit das Wort »torna« darstellt, so wie in Vers 4 die Gegenbewegung dem Wort »in-

¹⁴⁶ Publiziert im Druck RISM 1557²³, RoreOp IV, S. 93.

contra« entsprach. Dem achten und letzten Vers schließlich gibt er nochmals eine Neufassung des Anfangssoggettos, die gleichwohl textgezeugt wirkt, wenn sie einerseits mit aufgeregtem Dreier-Metrum das Verjagen der Furcht abbildet, andererseits mit der chromatisch zur Unterquart der Finalis absinkenden Schlußgeste das von der Angst Verzehrtwerden.

Insgesamt ist die bei Rore noch durchgehaltene Gliederung in Verspaare – jene Einheiten also, die im usuellen Stanzengesang melodisch gleich sind – in Ingegneris Madrigal weitgehend aufgelöst. Stattdessen ist die Musik fast durchgängig geprägt von jener flexiblen Technik der Motivableitung und -entwicklung, die generell typisch ist für Ingegneris Madrigalstil, wobei neben eher abstrakten Ableitungsformen auch konkretere Reprisen der Ausgangsthematik erscheinen, die die Form beinahe ritornellhaft gliedern: in der fünften Zeile, in der Schlußzeile und nochmals am Ende der 16-taktigen Schlußwiederholung. Daß die nahezu monothematische Einheit der Musik für sich genommen eine semantische Qualität hätte, läßt sich hier allerdings kaum behaupten. Es sei denn, man sieht im permanenten Kreisen um eine thematische Idee einen Bezug zu Repetitionsstrukturen formelhafter Klagegesänge – immerhin stammt der Text aus Bradamantes Klage über den Verlust Ruggieros im XLV. Gesang des *Orlando furioso*.

Beinahe monothematisch konzipiert sind auch zwei Teilmadrigale in Ingegneris vierteiligem Bembo-Zyklus *Voi mi ponesti in fuoco*, der das *Primo libro a 6* von 1586 beschließt.¹⁴⁷ Von einem realen Bezug zu volkstümlichen Improvisationsmodellen kann man hier schon deswegen nicht ausgehen, weil es sich beim zugrundeliegenden Gedicht um eine hierfür ungeeignete Textgattung handelt, eine Kanzone mit siebenzeiligen, aus Elf- und Siebensilblern bestehenden Strophen.¹⁴⁸ Der Anfangssoggetto der ersten beiden Teilmadrigale scheint, wenn schon keine populäre Deklamationsformel, so doch eine präexistente Melodie aufzugreifen, nämlich den Beginn von Bartolomeo Sortes 1573 publiziertem, vierstimmigem Madrigal über denselben Text.¹⁴⁹ Die Art und Weise aber, mit der Ingegneri am Beginn seines Madrigals die Thematik entfaltet, trägt unverkennbar seine eigene Handschrift.

Der erste Vers wird nur zweistimmig exponiert (s. BEISPIEL 48); der zweite Vers muß so gleichsam die unvollständig gebliebene Themendurchführung komplettieren, indem er den Anfangssoggetto wiederholt, nicht ohne ihn weiterzuentwickeln: An die rhythmisch variierte Hauptgestalt schließt sich zu

¹⁴⁷ Bislang nicht ediert; Quelle: Expl. D-As.

¹⁴⁸ Laurie Paget sieht hier gleichwohl eine strukturelle Nähe zum *madrigale arioso*, als »use of *arioso* techniques outside the repertory« (Paget 1993).

¹⁴⁹ S. Paget 1993.

BEISPIEL 48: M. A. Ingegneri, *Voi mi ponesti in fuoco* (I a 6, 1586), *prima p.*, Soggetti

A
Voi mi po - ne - sti in fuo - - co

C
Voi mi po - ne - sti in fuo - - - - - co

C 5 10
Per far - mi an - z'il mio di, Don - na, per - i - - re, Et per - che que -

15
sto mal vi pa - rea po - co,

S 17 25
Col pian - to ra - - dop - pia - ste il mio lan - gui - - - - re

C 28
Hor io vi vo' ben di - re, Hor io vi vo' ben di - re:

36
Le - va - te l'un mar - ti - - re,

C 42
Che di due mor - ti non pos - so mo - ri - re

»Donna, perire« ein Bogenmotiv an, das deutlich dem Schluß des Kontrapunkts zum Anfangssoggetto (»ponesti in fuoco«) entnommen ist und die zweistimmige Struktur des Beginns gleichsam zu einer melodischen Linie verkettet. Das Quartsprungmotiv, mit dem Ingegneri die erste Hälfte des dritten Verses (»Et perche questo mal«) vertont, scheint folgerichtig aus dem entwickelt, was der zweite Vers noch nicht aufgegriffen hatte, nämlich der Quartsprungwendung »Voi mi« aus den Anfangstakten. Die zweite Vershälfte »vi pareo poco« wiederum erklingt zu dem schon bekannten Bogenmotiv von »Donna, perire«. Der sich unmittelbar anschließende Beginn von Zeile 4 scheint den Umriss dieses Bogenmotivs nochmals frei nachzuzeichnen, allerdings zu etwa doppelt so langen Notenwerten verbreitert (und in einen extremen Halteton von einer ganzen Longa-Dauer mündend), was natürlich unmittelbar den vom Verdoppeln redenden Text »Col pianto radoppiaste il mio languire« widerspiegelt.

Beinahe wie eine kleine Reprise wirkt hierauf die Rückkehr zum Anfangs-soggetto in Vers 5 (T. 28): Zu »Hor io vi vo ben dire« erklingt fast notenge-treu seine Originalgestalt, dann auch in den Außenstimmen eine Umkeh-rungsversion. Rhythmisch belebt und ebenfalls kombiniert mit seiner Um-kehrung dient der Anfangssoggetto ferner zum Vortrag des nachfolgenden »Levate l'un martire«, und die abschließende siebte Zeile »Che di due morti non posso morire« ist motivisch ebenfalls unverkennbar aus dem Anfangs-thema abgeleitet (nun mit jenem Terzfall anstelle des Sekundschrilles als Beginn, den das mutmaßliche Vorbild, Sortes Soggetto, zeigt).

Als genüge es nicht, die Thematik durch Soggettowiederkehr und »ent-wickelnde Variation« ganz aus dem Material der ersten Takte zu entfalten, wiederholt Ingegneri dann noch komplett die Musik der letzten drei Verse, der *sirima* der Kanzonenstrophe, lediglich wie üblich die gleichgeschlüsselten Stimmen vertauschend. Die Gesamtform bekommt damit einen Grundriß aus drei fast genau gleich langen Teilen (zu 27, 30 und 30 Semibrevis-Takten), wo-bei jedes Drittel markant mit der Grundgestalt des Ausgangssoggettos beginnt. Dynamische Entwicklungsform und architektonisch-gliedernde Wiederho-lungsform, thematische Einheit und motivische Vielfalt wirken so zusammen zu einer ideal ausbalancierten Konzeption, in der man sich lediglich den Text-ausdruck stellenweise intensiver denken könnte.

Die *seconda parte* verknüpft Ingegneri dadurch mit der *prima parte*, daß er sie zu »Però che da l'ardore« mit dem rhythmisch neugefaßten Soggetto von »Voi mi ponesti in fuoco« beginnen läßt, um dann allerdings im folgenden diese melodische Formel aufzugeben. Der Soggetto des zweiten Verses ist nur rhythmisch aus dem Anfang abgeleitet; diastematisch spiegelt er mit seiner fallenden Skala ebenso den Tränenfluß wider (»L'humor che vien da gl'occhi«) wie die Melodik des dritten Verses (»Et che 'l gran pianto non distempe il core«). Die Einheit der Thematik betont Ingegneri wieder mehr in der *terza parte*. Deren Anfangssoggetto »Che se tanto a voi piace«¹⁵⁰ prägt, mehr oder weniger variiert, auch die Motivik vor allem der Verse 3, 5, 6 und 7, wobei Ingegneri wie schon in der *prima parte* dem Beginn der *sirima* (T. 34) eine gewisse Repriseswirkung gibt – ein Effekt, der sich auch hier wiederholt, wenn er den kompletten 22-taktigen Schlußteil dann noch ein zweites Mal bringt. Die permanente Themenwiederkehr läßt sich in diesem dritten Teil-madrigal freilich ebensowenig wie im ersten aus der Natur des Textes erklä-ren. Letztlich entwickelt sich die musikalische Form doch mit einer eigenen, inneren Logik, so flexibel auch Ingegneri immer wieder die Motivik der

¹⁵⁰ Dieses Soggetto ebenfalls noch als Ableitung auf die Thematik von *Voi mi ponesti in fuoco* zu beziehen, wie Paget dies tut (1993), halte ich für übertrieben.

Textaussage anpaßt. Monoton wirkt die Musik schon deswegen nicht, weil die Zusammenhang stiftende Hauptgestalt des Anfangssoggettos ohnehin meist nur in ein oder zwei der sechs Stimmen erklingt und so genügend Raum für melodische Vielfalt in den übrigen Stimmen läßt.

Wenn in Ingegneris Madrigalen bei aller thematischen Einheit immer auch der *varietas*-Gedanke mit im Spiel ist und den Satz vor Einförmigkeit bewahrt, so fehlt dies völlig in Costanzo Portas 1573 publiziertem fünfstimmigen Madrigal *Magnanimo signor, ogni vostr'atto*.¹⁵¹ Hier liegt wirklich Monothematik im strengen Wortsinne vor (BEISPIEL 49): Ein und derselbe Soggetto wird von Anfang bis Schluß in allen Stimmen durchgeführt, rhythmisch meist nur geringfügig (und häufig deklamationsbedingt) variiert sowie im vierten und achten Vers jeweils ab dem zweiten Einsatz zu halb so langen Notenwerten diminuiert.

Da es sich beim zugrundeliegenden Text um eine Ottava-Strophe von Ariosto handelt, ließe sich vermuten, daß hier wieder eine populäre *aria* im Hintergrund steht. Der deklamatorische, melodisch geradezu simple Charakter des Themas und der Umstand, daß es sich in seiner Substanz kaum je verändert, scheint ebenfalls für eine Herkunft aus dem formelhaften Stanzengesang zu sprechen, wobei von einer mutmaßlichen *aria di cantar ottave* dann nur die erste Hälfte hier aufgegriffen wäre. Andererseits steht die Textur in krassem Gegensatz zum Repertoire des *madrigale arioso* mit seiner starken Tendenz zur Homophonie. Porta vermeidet jedes Zusammengehen der Stimmen, schreibt vielmehr durchweg einen strikt kontrapunktischen, imitatorischen Satz, und dies mit einer Konsequenz, die sich um stilistische Normen der Gattung wenig kümmert. Gehört doch zum guten Stil im Madrigal, daß mehr oder weniger homophone Passagen mit kontrapunktischen abwechseln – mit den Worten des ersten ‘Gattungstheoretikers’, Pietro Pontio: »che spese volte le parti debbono andare ugualmente insieme, con moto però veloce di Minime, over di Semiminime«. ¹⁵²

Nun würde man Portas *Magnanimo signor*, wäre es ohne Text überliefert, seiner Textur nach gewiß für ein Ricercar halten. Sowohl der durchgehend kontrapunktisch-imitatorische Satz als auch die strenge Monothematik sind im Ensemblericercar geläufig und auch von der Theorie als Charakteristika dieser instrumentalen Gattung formuliert worden. So als befolge er Pontios (erst 15 Jahre später erschienene) Anweisungen zum Ricercar,¹⁵³ läßt Porta in

¹⁵¹ In Portas *Terzo libro a 5*, ediert in PortaOp XXII, S. 40.

¹⁵² Pontio 1588, S. 160.

¹⁵³ Pontio 1588, S. 159.

BEISPIEL 49: C. Porta, *Magnanimo signor, ogni vostr'atto* (III a 5, 1573), Beginn

Ma - gna - ni - mo si - gnor, _____ o - gni vo -

Ma - gna - ni - mo si - gnor, _____ o - gni vo - str'at - - - -

Ma - gna - ni - mo si - gnor, _____ o - gni vo - str'at - - - - to _____

str'at - - - - to Ho

to, o - gni vo - str'at - to Ho sem - pre con ra - gion -

o - gni vo - str'at - to Ho sem - pre con ra - gion _____ lau - da - to e lau -

Ho sem - pre con ra - gion _____ lau - da - to e lau - - - - do

Ma - gna - ni - mo si - gnor _____ o - gni vo - str'at - - - - to

seinem Madrigal sogar niemals zwei Stimmen gleichzeitig einsetzen. Haben wir es also womöglich mit einem nachträglich textierten Ricercar zu tun, dessen Rhythmik stellenweise (und durchaus nicht immer optimal) der Textdeklamation angeglichen wurde? Denkbar wäre dies, wenn es auch ein ganz ungewöhnlicher Fall von Transformation in umgekehrter Richtung zur üblichen wäre – geläufig ist ja nur die instrumentale Adaption von vokalen Kompositionen, von Motetten, Chansons oder Madrigalen.¹⁵⁴

In der Tat gibt es in Portas Madrigal keine Stelle, an der die Musik zweifelsfrei auf die Textaussage bezug nimmt. Auch die rhythmische Diminution des Themas zu den Versen 4 und 8 scheint durch den Text nicht motiviert,

¹⁵⁴ Porta scheint allerdings kaum Instrumentalwerke geschrieben zu haben; überliefert sind von ihm nur eine Fantasia, ein vierstimmiges Ricercar und eine achtstimmige Gerometta (s. Lilian P. Pruett, Art. *Porta, Costanzo*, in: *New Grove XV*, S. 132).

Bleibt wie bei Rôres *Alcun non può saper* die Frage, ob die Monothematik insgesamt aus dem Text ableitbar ist und selbst eine Art Madrigalismus darstellt. Siro Cisilino interpretiert die Form in dieser Art: Sie gewinne durch die monothematische Anlage »un sapore ironico, quasi canzonatorio nei confronti del malcapitato, che nel principe *non trova facil credenza*.«¹⁵⁵ Nun hat der Text ursprünglich gewiß keinen ironischen oder spöttischen Unterton. Im *Orlando furioso* eröffnet er den Canto XVIII, als Vorbemerkung, in der sich der Dichter an seinen Dienstherrn, den Kardinal Ippolito d'Este wendet und dessen kritisches Urteilsvermögen preist:

(Großherziger Herr, jede Eurer Taten habe ich stets mit gutem Grund gelobt und lobe sie noch, obwohl ich mit meiner rohen, ungelenten Art Euch um einen Großteil Eures Ruhms betrüge. Aber mehr als alle anderen Tugenden schätze ich und spende ihr mit Herz und Mund Beifall: daß jeder bei Euch zwar ein gnädiges Ohr findet, Ihr ihm aber nicht vorschnell Glauben schenkt.)

Die von Porta nicht vertonte Folgestrophe verdeutlicht, daß Ariost hier vor allem die Abneigung gegen höfische Intrigen meint.¹⁵⁶ Bei der ganz außerordentlichen Popularität, die Ariosts *Versepos* im 16. Jahrhundert in breitesten Bevölkerungsschichten genoß, wäre nun immerhin (im Sinne *Cisilinos*) denkbar, daß die Schlußverse auch als geflügelte Worte für Fälle gebraucht wurden,

¹⁵⁶ In Ariostos Versepos hat die Stelle Vergleichscharakter und dient dazu, das Haus Este in die Kontinuität mittelalterlicher Ritterlichkeit zu stellen (s. Marcello Turchi in seiner Ausgabe des *Orlando furioso*, Mailand: Garzanti ¹⁴1994, S. 441).

in denen jemand sich übertrieben mißtrauisch zeigte, als ironisches Kompliment der Art: »Eine Tugend schätze ich bei Euch ganz besonders: Ihr hört zwar jeden an, glaubt ihm aber nur selten.« Ob Porta – wenn er den Text denn solcherart verstand – sich mit seiner Vertonung auf einen konkreten Anlaß bezog und womöglich direkt den Widmungsträger seines Madrigalbuches ansprach, den römischen *Canonicus* an St. Peter Hercole Cattabene, den er im Widmungsbrief als »nostro Patrone« bezeichnete, darüber kann man nur spekulieren.

Wie auch immer sie zu verstehen ist: Im Grunde vermittelt die Musik schon den Eindruck, als sei ihre Monothematik ironisch zugespitzt, übertrieben jedenfalls im Vergleich zu dem, was man von einem monothematischen *Ricercar* gewohnt ist. Sie kennt überhaupt nur *Soggettoeinsätze* auf den Tönen *e* und *a*, und Porta wechselt auch nicht von Einsatz zu Einsatz zwischen der Finalis *a* und ihrer Quinte, sondern reiht ganz schematisch Imitationsabschnitte aneinander, innerhalb derer der Einsatzton fast immer derselbe ist: Auf drei Themeneinsätze auf *e* folgen – berücksichtigt man nur die wirklich thematischen Einsätze – fünf auf *a*, vier auf *e*, sechs auf *a* und so fort. Auch der Kadenzplan ist eigentümlich monoton; es werden überhaupt nur Kadenzen auf *a* und auf der Oberquarte *d* angesteuert. Und ziemlich stereotyp folgen die thematischen Einsätze fast immer im Abstand von drei Semibreven aufeinander (was sich dann leicht vermeiden ließe, wenn der Anfangston nicht immer derselbe wäre).

Dabei war Costanzo Porta alles andere als ein mäßiger Kontrapunktiker. Artusi rühmte ihn als »*huomo che nella cognitione de' Contraponti de' nostri tempi è singolare*«, Zacconi stellte ihn an die Spitze der »*quattro Musici singolarissimi ne Contrapunti*«, die er gekannt habe.¹⁵⁷ Insofern wird man den Schematismus und die Einförmigkeit in Portas Madrigal jedenfalls nicht kompositorischem Unvermögen zuschreiben können. Es scheint vielmehr so, als sei hier bewußt musikalische 'Monotonie' vertont, wobei neben dem beharrlichen Werben um Glaubwürdigkeit freilich auch andere semantische Erklärungen aus dem Text ableitbar wären: die Darstellung bedingungsloser und nie endender Loyalität zum Patron etwa (»*Ho sempre con ragion laudato e laudo*«) oder gar die ironisch übertriebene Demonstration eigenen kompositorischen Unvermögens als Ausdruck der Unterwürfigkeit (»*Ben che col rozzo stil duro e mal atto*«). Die Huldigung mittels eines absichtlich 'schlecht gemachten' Madrigals wäre allerdings ein reichlich kurioser und gewiß singulärer Fall in der Musikgeschichte.

¹⁵⁷ Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi ovvero Delle imperfettioni della moderna musica Ragionamenti dui*, Venedig 1600, S. 70; Lodovico Zacconi, *Prattica di Musica*, II, Venedig 1622, S. 130.

Eine ganz andere Art von thematischer Einheit läßt sich in einer kleinen Gruppe von Madrigalen beobachten, deren Melodik stark vom fallenden phrygischen Tetrachord geprägt ist. Zuerst zu nennen wäre hier Vincenzo Ruffos *Deh torna a me, mio sol* aus dem 1560 gedruckten *Terzo libro a 4*.¹⁵⁸ Sein Text entstammt einmal mehr Ariostos *Orlando furioso*,¹⁵⁹ ohne daß einstweilen abzusehen wäre, ob hier eventuell wieder eine usuelle Repetitionsformel im Hintergrund steht. Ruffo arbeitet in diesem Madrigal keineswegs von Anfang bis Schluß mit demselben Soggetto. Im Grunde kann man auch gar nicht von Soggettotechnik reden. Außer ansatzweise im fünften Vers wird nie ein Motiv in verschiedenen Stimmen »durchgeführt«, das thematische Geschehen konzentriert sich vielmehr ganz auf die Oberstimme des meist kompakt-vollstimmigen Satzes (der die ungewöhnliche Schlüssellung C1–C1–C2–C4 aufweist).

Dieser Canto nun kreist unablässig um die Gestalt des fallenden Tetrachords, ohne sich je genau zu wiederholen (BEISPIEL 50). Ob schon die zweite Hälfte des Anfangsverses melodisch aus der Quartskala *d''–a'* von »Deh torna a me« variativ entwickelt ist, sei dahingestellt. Unverkennbar wird diese Quartskala wiederaufgegriffen am Anfang wie am Ende des zweiten Elfsilblers, hier am Schluß erweitert um den Klausel-Zielton *g*, während die folgende Phrase dann dasselbe Tetrachord umspielt, aber diesmal nach *b* kadenziiert. Der vierte Vers »La mente mia ...« beginnt erneut mit der Tetrachordwendung, kehrt sie danach um und schließt mit einer zu drei Tönen fragmentierten Version (*d''–b'–a'*), die dann noch mehrmals wiederkehrt. Zum fünften Vers erweitert Ruffo das Tetrachord um den Nebenton *es''*, und auch die folgenden melodischen Gestalten leitet er fast sämtlich als Umkehrung, Umspielung oder Reduktion aus dieser Vierton-Konfiguration ab.

Der Gefahr musikalischer Monotonie begegnet Ruffo durch abwechslungsreiches Kadenzieren auf fünf verschiedenen Stufen (*d'*, *g*, *b*, *d* und *a–mi*). Wenn auch Madrigalisten zur Ausdeutung einzelner Textstellen fehlen, so drückt die Musik durch ihr Kreisen um das fallende phrygische Tetrachord doch eindringlich den wichtigsten Affekt des Gedichtes aus, den der Klage (»si lamenta«, »si lagna«). Und nicht zuletzt scheint die beständige Wiederkehr der melodischen Formel auch das Moment der Wiederkehr – der Sonne (als Metapher für den Geliebten), des Liebesfrühlings – zu symbolisieren, das die ersten Worte so sehr betonen: »Deh, torna a me, mio sol, torn'e rimena ...«.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Noch nicht ediert; benutzte Quelle: Expl. D-Mbs.

¹⁵⁹ Es handelt sich um die letzte Strophe von Bradamantes Klage über Ruggiero (Canto XLV, 39).

¹⁶⁰ Zur Deutung der fallenden Melodik selbst als Chiffre für den Begriff *ritorno* s. unten S. 219 f.

BEISPIEL 50: V. Ruffo, *Deh torna a me, mio sol* (III a 4, 1560), Canto

Deh tor - na a me, mio sol, tor - n'e ri - me - na La de - si - a - ta - e
dol - ce pri - ma - ve - - - ra, Sgom - bra il ghiac - cio e le ne - ve e ras -
se - re - - - na La men - te mia si nu - bi - lo - sa e ne - - - ra. Qual
Pro - gne si la - men - ta o Phi - lo - me - na Ch'a cer - car es - ca ai fi - glo - li -
ni it' e - ra, ai fi - glo - li - ni it' e - - - - ra E tro - va il ni - do vo - to.
O qual si la - - gna Tur - tu - re ch'a per - du - ta la com - pa -
gna. O qual si la - - gna Tur - tu - re ch'a per - du - ta la com - pa - - gna.

(Ach kehre zurück zu mir, meine Sonne, kehre zurück und bringe den ersehnten, süßen Frühling mit; nimm Eis und Schnee weg und heitere meine bedrückten, schwarzen Gedanken auf. Wie beklagt sich doch die Schwalbe oder die Nachtigall, die ausgezogen war, Speise für ihre Küken zu suchen, und das Nest leer findet. O wie beklagt sich die Turteltaube, die ihre Gefährtin verloren hat.)

Fast gänzlich aus dem fallenden phrygischen Tetrachord entwickelt ist die Motivik auch im ebenfalls vierstimmigen *Parto da voi et so con quanta pena* von Marc'Antonio Ingegneri, publiziert 1579 in dessen *Secondo libro a 4*.¹⁶¹ Ingegneri, der in seiner Geburtsstadt Verona vielleicht noch bei Ruffo als dem dortigen Domkapellmeister seine musikalische Ausbildung beendet hatte, schreibt hier allerdings einen Satz, der nicht chansonhaft oberstimmenfixiert ist wie bei Ruffo, sondern dem Soggettoprinzip folgt und die Thematik in allen Stimmen kontrapunktisch durchführt. Der fallende phrygische Quartgang, den die Anfangstakte exponieren, in allen Stimmen rhythmisch gleich (s. BEISPIEL 51), scheint in der Fortsetzung »et so con quanta pena« noch in Umkehrung enthalten. Deutlich ist aus ihm dann die Melodik des zweiten Verses entwickelt (T. 8 ff.), dessen Skalenbewegung der dritte Vers zu zwei aneinandergehängten, phrygischen Tetrachorden erweitert (auch in Umkehrung), um dann die Schlußworte »parte la vita« noch mit einem eigenen

¹⁶¹ Ediert in *La Musica in Cremona*, S. 68, und IngegneriSLa4, S. 55.

BEISPIEL 51: M. A. Ingegneri, *Parto da voi et so con quanta pena* (II a 4, 1579), Beginn

Par - to da voi et

Par - to da voi et

Par - to da voi et so con quan - ta pe -

Par - to da voi et so con quan - ta pe -

so con quan - ta pe - na Fac - cio da voi par - ti - ta, Fac -

so con quan - ta pe - na Fac - cio da voi

na Fac - cio da voi par - ti - ta, Che

na Fac - cio da voi par - ti - ta,

cio da voi par - ti - ta, Che nel par - tir da me, Che nel

par - ti - ta, Che nel par - tir da me par - te la vi -

nel par - tir da me par - te la vi - ta, Che nel par - tir da

Che nel par - tir da me par - te la vi -

par - tir da me par - te la vi - ta. Par - to da voi, Par - to da voi

ta, par - te la vi - ta, par - te la vi - ta. Par - to da

me par - te la vi - ta, par - te la vi - ta. Par - to da voi per - ché

ta, Che nel par - tir da me par - te la vi - ta. Par - to da voi per -

Quartgangmotiv zu versehen. Der vierte Vers (T. 21 ff.) arbeitet simultan mit einem bewegten Tetrachordmotiv in Semiminimen und einem ruhigeren in Minimen, die Bewegungsrichtung in beiden Fällen auch umkehrend, und erst der fünfte Vers bringt etwas Neues, nämlich kanzonettenhafte, homorhythmische Deklamation ohne die bis dahin dominierende Tetrachordformel (deren Schluß immerhin in der Kadenzwendung *es'-d'* des Canto noch nachzuklingen scheint).

Der an dieser Stelle offenkundig durch die Worte »Vostra serena vista« ausgelöste Stimmungsumschwung wird im folgenden von Text und Musik wieder zurückgenommen, und entsprechend ist die rhythmisch farbige Motivik der restlichen fünf Verse wieder mehr oder weniger deutlich dem Tetrachord-Gedanken verpflichtet. Trotz der unleugbaren motivischen Einheit kann man freilich von Monothematik im Sinne von Portas *Magnanimo Signor* hier gewiß nicht reden. Jeder Vers hat seinen eigenen, klar profilierten Soggetto, und nur als Idee oder melodische Substruktur ist das in den Anfangstakten als Motiv exponierte Tetrachord fast pausenlos gegenwärtig. Dies nun aber nicht in einem abstrakten, gewissermaßen nur dem Analytiker zugänglichen Sinne, sondern unmittelbar sinnlich erfahrbar: deswegen, weil die Viertonformel mit ihrem phrygischen Halbtonschritt am Ende eine schmerzlich-klagende Ausdruckskraft besitzt, die sich in jeder rhythmisch-melodischen Einkleidung als affektbestimmendes Moment durchsetzt.

Der Affekt der Klage – der Klage über den Abschied von der hartherzigen Geliebten – prägt denn auch fast den gesamten Text, ein anonymes Madrigal, das in seiner Formulierung selbst schon eine Tendenz zur 'Monothematik' zeigt, insofern es nicht weniger als sechsmal Verbformen oder Substantivierungen des Wortes »partire« bringt:

Parto da voi et so con quanta pena
Faccio da voi partita,
Ché nel partir da me parte la vita.
Parto da voi perchè l'alm'et serena,
Vostra serena vista
Hor mi si mostr'a torto
Sì nubilos'et trista.
Ma in questo dipartir
Ho un sol conforto
Ch'io sper'ancor veder pietosi quelli
Occhi seren'et belli.

Ingegneri setzt nun nicht nur die extreme Kohärenz des Gedichtes musikalisch um; er spürt auch dem Textsinn hinter den Worten nach, indem er die »Occhi seren'et belli« in der Schlußzeile eben nicht (wie noch im fünften

Vers) heiter vertont, sondern negativ, mit dem Klagemotiv des fallenden Quartgangs. Damit unterstützt er feinsinnig die pathetische Pointe des Gedichts: Der einzige Trost des verzweifelt aus dem Leben Scheidenden besteht darin, die spröde Geliebte zur Teilhabe an seinem Leiden zwingen zu können, zum Mitleid im Anblick seines Sterbens.

Anders dagegen der Mailänder Giuseppe Caimo, der als einziger diesen Text ebenfalls komponiert hat, als fünfstimmiges Madrigal im selben Modus, publiziert in seinem *Quarto libro a 5* von 1584.¹⁶² Er vertont – mit durchaus ähnlicher Tetrachordmotivik – die »heiteren und schönen Augen« im letzten Vers vergleichsweise naiv gemäß dem vordergründigen Wortsinn: mit bewegter, tänzerischer Rhythmik und einer sich aufhellenden Harmonik, die in den letzten sechs Takten den Modus verläßt, nämlich das *b molle* des plagalen g-Modus durch *b durum* ersetzt und so in hellem 'G-Dur' schließt.

Caimos *Parto da voi* zeigt sich im übrigen deutlich von Ingegneris Madrigal beeinflusst. Die Verse 5 und 7 etwa sind musikalisch analog gestaltet, und der fallende phrygische Quartgang *d-c-b-a* spielt eine ähnlich prominente Rolle. Wie bei Ingegneri bildet er das Kopfmotiv des ersten Verses, ist noch zu erahnen in der Melodik von »Che nel partir« in Vers 3 (*d'-d'-b-a*, T. 19 ff.) und kehrt (teilweise umspielt) wieder zu »parte la vita«, »perchè l'alma et serena«, »Hor mi si mostra a torto«, »Ma in questo dipartir« und in der schon erwähnten Schlußzeile. Andererseits greift Caimo im Unterschied zu Ingegneri gerade dort, wo der Text dies am stärksten fordert, bei der Wiederaufnahme der Anfangsworte »Parto da voi« in Vers 4, nicht auf die Motivik des Beginns zurück. Ein wenig erweckt das ganze Stück den Eindruck, als imitiere es die besondere thematische Kohärenz von Ingegneris Madrigal, ohne sie jedoch in ähnlich intelligenter Manier in den Dienst des Textausdrucks zu stellen. Und Caimos spürbarer Ehrgeiz, das offenkundige Vorbild noch zu übertreffen, läßt ihn nicht selten unnötig weitschweifig werden (sein Madrigal ist fast doppelt so lang). Ingegneris Musik ist nicht nur weitaus konziser, sondern auch – trotz der Beschränkung auf vier Stimmen – häufig im Textausdruck stärker. Aufmerksam gemacht sei nur auf die so expressiv den Abschiedsschmerz darstellende Harmonik bei »Che nel partir da me« mit dem unvorbereitet eintretenden übermäßigen Dreiklang *d-fis-b* in Takt 15 oder die bildkräftig zerfasernde Kadenz von »parte la vita« in Takt 21 (s. BEISPIEL 51).

Einen in ähnlicher Weise um das Wort »partire« kreisenden Abschiedstext hat Luca Marenzio in seinem sechsstimmigen Madrigal *Parto da voi, mio sole* von 1585 vertont.¹⁶³ Er beginnt sein Madrigal mit zwei gleichzeitig durch-

¹⁶² Ediert in CaimoM, S. 120.

¹⁶³ Im *Terzo libro a 6*, ediert in MarenzioOp V, S. 26.

geführten Motiven, deren eines wiederum aus einem fallenden phrygischen Tetrachord besteht. Zur Keimzelle für die folgenden Soggetti wird dieser Quartgang hier nicht, doch fällt immerhin auf, daß einige besonders prägnante Soggetti mit emphatisch herabsinkender Skalenmelodik arbeiten: vor allem »Ahi, che partend'io moro« (T. 20), »Pur mi convien partire« (T. 38) und »Ahime ch'io parto e moro« (T. 46). Ohne einen thematischen Gedanken direkt wiederkehren zu lassen, gewinnt die Musik so gleichwohl eine auffällige Geschlossenheit, die mit der 'Monothematik' des Gedichts korreliert.

Benedetto Pallavicino scheint in seinem ebenfalls sechsstimmigen, nur zwei Jahre später erschienenen Madrigal *Partomi, donna, e teco lascio il core*¹⁶⁴ von Marenzios Madrigal auszugehen, arbeitet er doch in den Anfangstakten mit einer recht ähnlichen Doppelmotivik, ergänzt noch um die Umkehrungsgestalt des Quartgangs. Anders als Marenzio aber – und eher in der Art Ingegnieris – entwickelt er seine Thematik ganz entschieden aus einer melodischen Grundgestalt. Auch hier dürfte der Impuls von der bemerkenswerten Homogenität des zugrundeliegenden Textes ausgehen, eines anonym überlieferten Abschiedsgedichtes:

Partomi donna e teco lascio il core,
Né col partir ancor piglio partito,
Anzi con la tua vita
Resta l'anima mia.
E se tra piedi mi porrò la via,
Questo sia il mio martire,
Che col partir non mi potrò partire.
O caso da morire,
Partirmi senza cuor e restar teco
L'alma che per dolor non vuol star meco.

Der Soggetto zum zweiten Vers ist offenkundig aus dem Material des ersten geformt und wiederholt dessen Kopfmotiv sogar notengetreu zu »piglio partito« (»ziehe ich Nutzen«) (s. BEISPIEL 52). Die vierte Zeile greift die fallende Quintskala *e'-a* auf und dehnt sie zu größeren Notenwerten, passend zum Bild der zurückbleibenden Seele. Im fünften Vers wird der fallenden Sextskala ein Quartaufstieg vorgeschaltet, im sechsten der Anfangston *e''* weggelassen, während die letzten beiden Verse dann wieder melodisch zur kompletten Sechstonskala zurückkehren. (Ein wenig überrascht dann nur, daß Pallavicino die siebte Zeile – mit dem Wortspiel »partire«=»scheiden« und »partire«=»teilen« – motivisch nicht auf den Anfang bezieht.)

¹⁶⁴ Im 1587 gedruckten *Primo libro a 6*, ediert in PallavicinoOp V, S. 108.

BEISPIEL 52: B. Pallavicino, *Partomi, donna, e teco lascio il core* (I a 6, 1587), Soggetti

Par - to-mi, don - na, par - to-mi, don - na,
e te - co la - scio il co - re
Né col par - tir an - cor pi - glio par - ti - to
Re - sta l'a - ni - ma mi - a.
E se tra pie - di mi por-rò la vi - a
Que - sto sia il mio mar - ti - re
Par - tir - mi sen - za cuor e re - star te - co
L'al - ma che per do - lor non vuol star me - co.

Wie das fallende Tetrachord von Ingegneris *Parto da voi* mündet auch Pallavicinos fallende Sextskala in einen expressiven Halbtonschritt (*a-gis*); zugleich enthält sie damit die spannungsreiche verminderte Quarte *c'-gis*. Die Tendenz zur Monothematik erzeugt so auch hier nicht nur musikalische Kohärenz in einem eher abstrakten Sinne, sondern enthält ein expressives Potential. Wie der Text kreist die Musik um immer denselben Gedanken und verschreibt sich vom ersten bis zum letzten Takt dem Affekt der Klage.

Übrigens hatte Pallavicino schon in seinem Erstlingswerk, dem *Primo libro a 4* von 1579, ein vierstimmiges Madrigal über denselben Text publiziert, in dem – wie auch in den anderen Madrigalen des Buches – noch keinerlei Ansätze zu thematischer Vereinheitlichung zu beobachten sind. Hier zeigt sich besonders deutlich, daß sich Pallavicinos Einstellung zur musikalischen Form im Laufe der Achtziger Jahren veränderte. Angesichts der Tendenz zu immer detaillierterer Text- und Wortvertonung scheint ihm – ähnlich wie in derselben Zeit dem etwa gleichaltrigen Marenzio – bewußt geworden zu sein,

daß der damit verbundenen Gefährdung der musikalischen Kohärenz entgegenzusteuern sei.

Es sollte noch ein halbes Jahrhundert dauern, bis die Technik entwickelt wurde, einen ganz vom Affekt der Klage beherrschten Text über einem »Lamento-Baß« zu vertonen, einem ostinaten Generalbaß, der eben jenes fallende phrygische Tetrachord unablässig wiederholt, während sich darüber eine solistische Gesangsstimme melodisch frei entfalten kann. Natürlich unterscheidet sich das ariose Lamento des 17. Jahrhunderts satztechnisch grundlegend vom polyphonen Madrigal des 16. Jahrhunderts. Andererseits kommt besonders Ingegneris *Parto da voi* auf seine Weise diesem Lamento-Gestus schon auffallend nahe, während umgekehrt Monteverdis geniales *Lamento della Ninfa* im Achten Madrigalbuch – vielleicht das erste, gewiß aber das einflußreichste Lamento mit einem solchen Quartgang-Ostinato¹⁶⁵ – den Anschein erweckt, als komme es weniger von der Monodie als vom polyphonen Madrigal her: Der Vokalsatz seines generalbaßgestützten Lamento-Teils ist vierstimmig, in einer quasi-szenischen Konstellation aus Solo und chorischem Kommentar zusammengefügt, und er ist eingebettet in einen Rahmen aus madrigalisch-dreistimmigem a-cappella-Satz.

Womöglich überbrückt hier sogar eine spezielle musikalische Semantik den epochalen Stilwandel der Zeit um 1700. Silke Leopold hat jüngst im Zusammenhang mit der Entstehung der Ostinato-Arie die Beobachtung geäußert, »daß das absteigende Tetrachord, bevor es, vornehmlich durch Francesco Cavalli, zum „Emblem der Klage“ (Ellen Rosand 1979) gemacht wurde, zunächst auch eine musikalische Metapher für „Wiederkehr“ (im Zusammenhang mit *tornare* bzw. *ritornare*) war. Als solche verwendet sie Martino Pesenti in seiner Cantata *O Dio, che veggio?* und Monteverdi in seinem *Lamento della Ninfa*.«¹⁶⁶ Besonders in der 1633 erschienenen Pesenti-Cantata fällt in der Tat auf, daß immer dann, wenn der Text von »Wiederkehr« spricht, der Baß zu einem solchen Quartgang-Ostinato übergeht (in diesem Falle nicht mit dem phrygischen oder Moll-Tetrachord, sondern dem Dur-Tetrachord *d-cis-H-A*).¹⁶⁷ Leopold geht offenbar davon aus, daß die Formel einfach deswegen, weil sie ostinat wiederholt wird, zur Metapher für »Wiederkehr« wird. Es gibt

¹⁶⁵ Schon in den Jahren vor 1638, dem Erscheinungsjahr von Monteverdis Achten Madrigalbuch, wurden einige Stücke mit Tetrachord-Bässen publiziert, darunter auch ein (wahrscheinlich von Francesco Manelli stammendes) Lamento, doch ist unklar, ob sie wirklich älter sind. Monteverdis *Lamento della Ninfa* könnte durchaus schon in den 1620er Jahren entstanden sein. S. Ellen Rosand, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, in: MQ 65 (1979), S. 352 f.

¹⁶⁶ S. Leopold, Art. *Aria (II)*, in: MGG², Sachteil Bd. 1 (1994), Sp. 814.

¹⁶⁷ Dargestellt bei Leopold 1995, I, S. 282 ff. (Notentext in Bd. II, S. 123).

jedoch ein Indiz dafür, daß das Funktionieren dieser Semantik ursprünglich gar nicht mit dem Phänomen der Wiederholung zusammenhängt, sondern mit der Melodik selbst.

In seinem 1598 in zweiter, erweiterter Auflage erschienenen Lehrbuch *L'Arte del Contraponto* unterscheidet Giovanni Maria Artusi bei der Behandlung der Melodik drei Arten von skalarer Bewegung über eine gewisse Distanz (*conducimento*): die durchweg aufsteigende (*rettitudine*), die skalar aufsteigende, aber mit Abwärtssprüngen vermischte Bewegung (*circoito*) und die durchweg – in seinem Notenbeispiel von *d'* bis *c* – fallende Tonleiterbewegung, die er *ritorno* nennt.¹⁶⁸ Zugrund liegt dem offensichtlich ein Denken, das generell eine aufsteigende Melodik als Entfernung und eine aus der Höhe herabsteigende als Wiederannäherung an ein normales Niveau, eben als »Rückkehr«, auffaßt, und mit diesem Denken wie der entsprechenden Begrifflichkeit wird Artusi in seiner Zeit nicht allein gewesen sein.¹⁶⁹

Wenn aber nun eine fallende Skala, welchen Umfanges auch immer, im 16. Jahrhundert mit dem Begriff *ritorno* belegt werden konnte, dann wird natürlich klar, warum gerade ein Madrigal wie Ruffos *Deh torn'a me* motivisch so stark um das fallende Tetrachord kreist, formuliert sein Text doch schon im ersten Vers gleich dreimal die Sehnsucht nach Wiederkehr: »Deh torn'a me, mio sol, torn'e rimena / La desiata e dolce primavera«. Daß diese Semantik nicht auf Wiederholung angewiesen ist, zeigt sich bei Ingegneri. In seinem *Primo libro a 4* beschwören zwei Ariost-Vertonungen mit denselben Worten die Rückkehr der (oder des) Geliebten: *Come al partir del sol* mit »Deh torn'a me, mio sol«, *Come la notte* mit »Deh torn'a me, deh torna, o caro luce«, und beide Passagen vertont Ingegneri ganz auffällig mit fallender Tetrachord-Motivik (in *Come la notte* teilweise auch fallenden Terzgängen).

Vor diesem Hintergrund wird ferner klar, warum es lauter Abschiedsmadrigale waren, in denen wir eine zu Monothematik tendierende Verwendung des fallenden Tetrachords oder längerer fallender Skalengänge beobachtet haben, bei Ingegneri, Caimo, Marenzio und Pallavicino. Offenkundig ist hier die Musik nicht nur als Klage über den Abschied zu verstehen, sondern auch als Ausdruck jener Sehnsucht nach Wiederkehr, die in jedem Abschiedsschmerz enthalten ist – »ritorno! ritorno!« scheint die Musik hier beständig zu rufen, während sie »parto da voi« und dergleichen singt. Von »ritorno« braucht im Text gar nicht die Rede zu sein: Dem gebildeten Hörer war wohl

¹⁶⁸ G. M. Artusi, *L'Arte del Contraponto. Novamente ristampata* [...], Venedig 1598 (Reprograph. Nachdruck Hildesheim-New York 1969), S. 23.

¹⁶⁹ Belege bei anderen Theoretikern ließen sich nicht finden. Gioseffo Zarlino hat den Begriff *ritorno* mit ziemlicher Sicherheit nicht verwendet (laut freundlicher Mitteilung von Wolfgang Horn).

das, was die Musik beschwörend formuliert, auch ohne den zugehörigen Text (und selbst bei vordergründig vom Gegenteil, nämlich von Abschied, redendem Text) verständlich. Dem weniger kundigen Rezipienten einer späteren Zeit vermittelte sich immer noch der affektive Gestus jener spezifischen Melodik, der dann die Grundlage dafür war, daß sich das fallende Tetrachord auch losgelöst von einer *ritorno*-Semantik als Trauer-Topos etablieren konnte.

Das dem Generalbaß-Lamento eigene Prinzip, eine Ostinato-Stimme, die den Satz zusammenhält, mit einer oder mehreren freien Stimmen zu kombinieren, lassen – in ansonsten völlig andersartiger, vom Generalbaß-Denken weit entfernter Konstruktion – schon zwei eigentümlich gestaltete Madrigale des 16. Jahrhunderts erkennen, Alessandro Striggiros *Ahi dispietat'Amor, come consenti* aus dem 1571 gedruckten *Secondo libro a 6* und Luca Marenzios *Donne, il celeste lume* aus dessen *Quarto libro a 6* von 1587. Striggiros Madrigal¹⁷⁰ enthält als zweiten Tenor eine *Sesta parte si placet*, eine für das Funktionieren des Satzes nicht notwendige Zusatzstimme in mittlerer Lage, die zu jeder Textzeile immer den Hexachordbogen *f-d'-f* durchschreitet, zum fünften, siebten und achten Vers zweimal, sonst einmal, ständig neu rhythmisiert. Ihre kürzeste Phrase umfaßt – als Melisma zum Wort »Deh« – nur zwei Semibrevis-Takte, ihre längste dehnt die elf Töne auf 14 Takte. Ganz unschematisch sind die Einsätze durch Pausen von ein bis sechs Semibreven getrennt. Das ostinate Motiv ist offenkundig abgeleitet aus dem eben diese Hexachordskala *f-d'* aufwärts durchschreitenden Anfangssoggetto der anderen Stimmen. Zu Beginn scheint die *Sesta parte* deshalb auch voll in den Stimmenverband integriert; erst der weitere Verlauf offenbart ihre besondere Rolle.

Diese Satztechnik erinnert natürlich an Cantus-firmus-Strukturen von Messen und Motetten über Solmisations-Modelle. In Analogie zu Titeln wie *Missa super La sol fa re mi* (bei Josquin und anderen) wäre Striggiros Madrigal dann gewissermaßen ein *Madrigale super Ut re mi fa sol la*. Einen Cantus firmus über eben dieses Hexachord *ut-la* enthält – wenn auch nicht eigentlich als Ostinato – etwa das sechste der 1564 gedruckten, instrumentalen *Capricci in musica a tre voci* von Vincenzo Ruffo, das den Titel *Ut re mi fa sol la* trägt.¹⁷¹ In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verwenden dann zahlreiche instrumentale Fantasien dieses Hexachord als Soggetto einer monothematischen Form oder als Material für eine ostinate Gerüststimme.¹⁷² Doch anders als in jedem normalen Cantus-firmus-Satz ist in Striggiros Madrigal die *Sesta*

¹⁷⁰ Spartiert bei Butchart 1979, II, S. 120.

¹⁷¹ Mailand 1564. Faksimile-Nachdruck, hg. von Marcello Castellani, Florenz 1979, S. 5.

¹⁷² Vgl. Christopher D. S. Field, Art. *Fantasia* (1. To 1700), in: New Grove VI, S. 380-386.

parte nur scheinbar Gerüststimme, und schon gar nicht die wichtigste Stimme, vielmehr paradoxerweise eigentlich die unwichtigste Stimme – jedenfalls die einzige, die man bei der Aufführung weglassen kann. Andererseits spielt die Stimme dann, wenn sie gesungen wird, eine durchaus prominente Rolle. Am besten redet man hier wohl von einem Madrigal, das in zwei Fassungen vorliegt: einmal als fünfstimmige Komposition mit normaler Reihungsform, einmal als sechsstimmiges ‘Cantus-firmus-Madrigal’ mit einem melodisch ostinaten zweiten Tenor als Achsenstimme.

Die sechste Stimme mag satztechnisch unnötig sein, semantisch aber ist sie recht gewichtig. Dadurch, daß sie stets die Melodik des Anfangssoggettos wiederholt, scheint sie unterschwellig den Fortgang des Textes ständig mit dem emphatischen Ausruf »Ahi dispیات’ Amor« zu kommentieren, obwohl sie faktisch mit den anderen Stimmen zusammen den gesamten Text singt. Darüber hinaus könnte man ihren elfmal aufgespannten Hexachordbogen auch als durchgehendes Abbilden der Wellenfigur deuten,¹⁷³ als Illustration zu einem Text – einer Ottava aus Bernardo Tassos *Stanze di lontananza* –, der metaphorisch das Bild eines auf dem stürmischen Meer treibenden und sich nach dem ruhigen Hafen sehrenden Seefahrers zeichnet.

Marenzios *Donne, il celeste lume* aus dem Vierten Madrigalbuch *a 6* von 1587¹⁷⁴ scheint zwar der Grundidee von Striggios Madrigal verpflichtet, doch stellt es mit seiner blockhaften Mehrchörigkeit und seiner flächigen Harmonik einen völlig anderen Satztypus dar, wie er in Venedig von Andrea Gabrieli entwickelt worden war (vor allem in dessen 1587 posthum gedruckten *Concerti*). Das Madrigal besteht aus zwei miteinander dialogisierenden, vierstimmigen Chören und einer wiederum fakultativen neunten, mit *Canto Terzo se piace* bezeichneten Stimme. (In Marenzios Motette *Sacrum coelesti nos lumen*, die eine Kontrafaktur dieses Madrigals ist,¹⁷⁵ wird die Stimme obligatorisch, was ihrem Gewicht eher entspricht.) Schon die Besetzung sprengt den Rahmen privater Kammermusik, und entstanden ist das Madrigal denn auch – wie James Chater entdeckt und eingehend beschrieben hat – für einen repräsentativen Anlaß: als eine von fünf Zwischenaktmusiken für die 1585 in Rom aufgeführte Komödie *Stravaganza d’Amore* von Cristoforo Castelletti.¹⁷⁶

¹⁷³ So auch Butchart 1979, I, S. 128 f.; Einstein (1949, II, S. 765) betont den »medieval or constructive point of view«.

¹⁷⁴ MarenzioOp V, S. 194.

¹⁷⁵ MarenzioOp III, S. 127.

¹⁷⁶ J. Chater, Castelletti’s »Stravaganza d’Amore« (1585): *A Comedy with Interludes*, in: *Studi Musicali* 8 (1979), S. 85-148; dort S. 102-111 auch eine Beschreibung des Madrigals und ein Vergleich mit dem einzigen erhaltenen anderen Madrigal aus dieser Komödie, Ruggiero Giovanellis *Donna, la pura luce*, sowie im Anhang eine Edition beider Stücke.

Der fakultative dritte Canto singt auf verschiedenen Tonhöhen immer dasselbe, auch rhythmisch invariable und stets gleich textierte Motiv »Stravaganza d'Amore«, wirft es wie ein das Geschehen von außen kommentierender Beobachter in den Ablauf der Musik ein, immer wieder Nahtstellen zwischen zwei Phrasen überbrückend und nicht ohne eine gewisse dramatische Pose (die Striggios *ostinato Sesta parte* völlig abgeht):

BEISPIEL 53:



Im zugrundeliegenden madrigalischen Text bilden diese Worte, die den Titel der Komödie zitieren, den vorletzten Vers und den Beginn der Pointe: Welche Extravaganz der Liebe, daß sie, obwohl sie die Seele brennen läßt, mit ihren Flammen nicht das Herz verbrennt, sondern es auch noch nährt:

Donne, il celeste lume
De gl'occhi vostri che sì dolce splende
I nostri petti accende,
Ma l'alma dentro a le gran fiamme vive
Non sface, anzi di lor si nutre e vive.
Stravaganza d'Amore,
Ch'arda in eterno e mai non strugga un core.

Ihrer satztechnischen Rolle nach könnte man die neunte Stimme – die sich musikalisch genau jene »Extravaganz« leistet, von der sie ständig singt – als eine Art dritten Chor auffassen, einen 'Chor' allerdings, der sich von den beiden vierstimmigen Chören deutlich absetzt durch die individuelle, ostinat wiederholte Motivik und den eigenständigen Text. Die spannungsvolle Irritation, die diese fremde Stimme dramaturgisch wirkungsvoll aufbaut, findet ihre Erklärung und Lösung erst in Takt 54, wenn der komplette Stimmenverbund die Worte »Stravaganza d'Amore« und das entsprechende Motiv endlich übernimmt. Hier aber zeigt sich, daß das »Stravaganza«-Motiv, obwohl bislang immer von einem Sopran vorgetragen (dreimal mit *d''* und einmal mit *e''* einsetzend), eigentlich eine Baßformel ist. Jedenfalls dient es nun, in den dreißig Takten der letzten beiden Verse, die dann komplett wiederholt werden, stets als Baß der beiden vierstimmigen Chöre, oft im Semibrevis-Abstand eingeführt und nacheinander auf den Stufen *d*, *g*, *c*, *a*, *d*, *g* und *c* beginnend.

Mit Cantus-firmus-Strukturen der älteren Vokalpolyphonie hat vor allem diese zweite Hälfte des Madrigals nichts mehr gemein. Der Satz wird vielmehr dadurch, daß der Ostinato sich zu einer pausenlosen Kette verdichtet und in

den Baß rutscht, ausgesprochen modern und scheint ein Stück Generalbaßdenken aus dem 17. Jahrhundert zu antizipieren. Und auch die Harmonik wirkt bereits dur-moll-tonal und nicht mehr modal, wenn sie ab Takt 57 – schon in der Art barocker Quintfallsequenzen – zwei- oder dreitaktige Stationen auf *G, C, F, d, G, C* und *F* aneinanderreih, um dann eintaktig immer zwischen *C* und *G* zu alternieren.

Die formale Konzeption ist nicht weniger zukunftsweisend. Claudio Monteverdi dürfte das Madrigal aufmerksam studiert haben; jedenfalls erinnert seine im Fünften Madrigalbuch von 1605 veröffentlichte Guarini-Vertonung *T'amo, mia vita* für fünf Stimmen und obligaten Generalbaß auffällig an die Struktur von Marenzios *Donne, il celeste lume*. »T'amo, mia vita« ruft hier der Canto von Anfang bis Schluß, während allein die drei Unterstimmen den restlichen Text vortragen, um sich erst am Ende mit eben diesen Worten zum Tutti zu vereinigen.¹⁷⁷ Ähnlich wie bei Marenzio sind auch hier die Worte des Ostinato-Motivs schon in der Textvorlage als Ausruf und Zitat herausgehoben; sie bilden im Gedicht sowohl den Anfang wie den Schluß, ja überhaupt dessen Thema. Ob nun unter dem Eindruck von Marenzio oder nicht: Wie so oft bei Monteverdi scheint sich die geschlossene musikalische Form fast unmittelbar aus der Natur des Textes zu ergeben (und doch fand von den vielen Komponisten, die das Guarini-Gedicht vertont haben, eben nur Monteverdi diese so überzeugende Form).

Wenn beim frühen Marenzio der überbordende Drang zu detaillierter Wortmalerei zumeist verhindert, daß die Musik eine eigene thematische Kohärenz entwickelt, so gibt es dazu doch auch ein krasses Gegenbeispiel. In *Occhi lucenti e belli*, gedruckt 1582 in Marenzios *Terzo libro a 5*,¹⁷⁸ wird ausgerechnet das von Einstein so kritisierte Moment der »Augenmusik« – ins Extrem gesteigert – zu einer die Form zusammenschweißenden Technik. Der Canto singt, ausgelöst durch die Anfangszeile, überhaupt nur »Augenmotive«: zwei, meist aber mehr – bis zu elf – Semibreven auf gleicher Tonhöhe, und dies zu ganz verschiedenen Versen, keineswegs nur dort, wo die Augen konkret benannt sind (im ersten Vers und im vorletzten Vers »Occhi felici, occhi beati e cari«). Strenggenommen konterkariert der Canto damit im dritten Vers sogar den Sinn des Textes, besingt er doch hier auf immer demselben Ton – gerade nicht mit »neuen Formen« – die Augen mit den Worten »Nascean da voi si nove forme e tante?«. Doch um solche Detailvertonung geht es hier Marenzio nicht; er komponiert das ganze Stück als eine Hymne auf die alles überstrahlenden Augen, und der musikalische Reiz besteht gerade

¹⁷⁷ Vgl. Hammerstein 1986, S. 20-23.

¹⁷⁸ MarenzioSäW 1, S. 122.

darin, daß die bunte und lebhafte Kontrapunktik der anderen Stimmen sich ständig an der Statik des Soprans stößt – eines Soprans, der Monothematik vollends zu »Monotonie« im buchstäblichen Sinne des Wortes zuspitzt.

Reprisesformen im Madrigal

Ballata-Vertonungen

Die klassische poetisch-musikalische Reprisesform, die Ballata,¹ ist zwar in den ersten zwei Jahrzehnten der Gattungsgeschichte des Madrigals – bei Verdelot, Costanzo Festa, Alfonso della Viola und anderen – noch eine relativ häufig vertonte Gedichtform, spielt aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Textgrundlage kaum mehr eine Rolle. Die Gründe dafür liegen wohl einerseits in der Entwicklung der musikalischen Gattung selbst. Adrian Willaert und Cipriano de Rore hatten sich für ihre schnell als musterhaft rezipierten Madrigale der 1540er Jahre fast ausschließlich Petrarca-Sonette sowie einige Petrarca-Kanzonen gewählt. Dadurch hoben sie den ästhetischen Anspruch der Gattung auch in literarischer Hinsicht auf ein Niveau, dem die Ballata als traditionell viel niedriger eingestufte, im Trecento nicht nur gesungene, sondern immer auch getanzte *poesia per musica* nicht mehr entsprach.

Andererseits gerieten offenbar auch die poetischen Regeln der Ballata bei den Dichtern des 16. Jahrhunderts in Vergessenheit. Die Stollenstruktur verwischte sich in ballatesken Gedichten bis zur Unkenntlichkeit, und die Form der einstrophigen Ballata ging – wie Ulrich Schulz-Buschhaus plausibel gemacht hat – allmählich über in die freie Form des (vom Trecento-Madrigal unabhängigen) Cinquecento-Madrigals, so daß bald nur noch *poetae docti* wie Minturno, Tasso oder Chiabrera einige wenige schulmäßige Ballaten schrieben² (was zumindest in einem Fall für Monteverdi bedeutsam wurde). Als mit dem Abklingen der Fixierung auf Willaerts Stil und die damit verbundene petrarkistische Stilhöhe der Texte wieder schlichtere Gedichtformen vertonungswürdig wurden – was bei Rore schon ab 1550 zu beobachten ist –, fehlte ein einschlägiges Repertoire an neuen und zeitgemäßen Ballaten; stattdessen stand ein ständig wachsendes Repertoire von Gedichten in Madrigalform zur Verfügung, einer Form, die auch von Gelegenheitsdichtern mühelos zu bewältigen war.

Prinzipiell ist die Ballata eine doppelte Reprisesform, und so wurde sie im Trecento auch vertont: Die *volta*, die nach den beiden parallel gebauten *piedi*

¹ Zur Geschichte der Form s. Dorothea Baumann, Art. *Ballata*, in: MGG², Sachteil Bd. 1, Sp. 1157-1163.

² Schulz-Buschhaus 1969, S. 50 f.

(oder *mutazioni*) ganz oder teilweise die Reimfolge der den Anfang bildenden *ripresa* wiederholt (z. B. in der Form aBB.CdECdE.eBB), bekam auch deren Musik. Text und Musik der *ripresa* ihrerseits konnten in mehrstrophigen Ballaten entweder nach jeder Strophe oder nur nach der letzten Strophe wiederholt werden. Das (musikalische) Madrigal des 16. Jahrhunderts, das fast nur einstrophige Ballata-Texte kennt, behält sich nun von Anfang an die Freiheit vor, die Strophe entweder komplett durchzukomponieren oder die *volta* – sei es zur Gänze oder nur teilweise – mit der Musik der *ripresa* zu versehen. Die *ripresa* selbst wird hier jedoch in aller Regel nicht mehr wiederholt, anders als noch in der Frottola-Barzeletta, die als Nachfolgerin der Trecento-Ballata wie diese die *ripresa* nach den Strophen wiederkehren läßt.

Einem Nachklang dieser Wiederholungspraxis begegnet man im Madrigal aber vielleicht in zwei wohl gleichzeitig entstandenen, prominenten Vertonungen desselben Textes: Cipriano de Rores fünfstimmigem Madrigal *Vieni, dolce Himineo*³ und Orlando di Lassos vierstimmigem *Vieni, dolc'Hymineo*.⁴ Beide Madrigale wurden für die Hochzeit von Alessandro Farnese mit Maria von Portugal in Parma im Jahr 1565 geschrieben⁵ und haben die gleiche 'Dacapo-Form': Sie wiederholen am Schluß völlig unverändert Text und Musik der drei Anfangsverse »Vieni, dolc'Hymeneo, vieni et infiamma / Di santissim'ardore / A sì gradita et bella coppia 'l core« (bei Rore sind dies 28 Brevis-Takte, bei Lasso, der wie stets weitaus knapper komponiert, nur 10).

Nun endet das anonyme Gedicht selbst sicherlich schon vor diesen drei Zeilen, nämlich (wie häufig bei solchen Hochzeitstexten⁶) mit dem Lobpreis und der Namensnennung des Hochzeitspaares in den Versen 12 und 13: »Et ogn'antro, ogni lido in dolci tempore / Alessandr'et Maria risuoni sempre«. Die ersten drei Verse kann man als *ripresa* einer frei abgewandelten Ballata-Form verstehen: einer Ballata der Reimfolge AbB.cdCd EfEf.GG, die ein zweites Paar *piedi* enthält (EfEf) und deren *volta* (GG) irregulär keinen Reim mit der *ripresa* gemein hat. Die letzten drei Verse des Madrigals sind dann nichts anderes als eine wiederholte *ripresa*. Diese archaische Form läßt sich hier unschwer als Anspielung auf die Refrainform des alten Tanzliedes Ballata verstehen, dienten doch gerade Hochzeitsmadrigale gerne als Tanzlieder. Eine vergleichbare, allerdings strophische Refrainform begegnete ja schon in einem anderen Hochzeitsmadrigal, Striggiors *Hor che lucente e chiara* von 1560, auch dort mit

³ Posthum publiziert im Druck RISM 1570⁵, ediert in RoreOp V, S. 123.

⁴ Publiziert im *Second livre des chansons* RISM 1570⁶, ediert in LassoSW 8, S. 69.

⁵ Vgl. Meier 1969, S. 108 f.

⁶ Man vergleiche etwa das von Giaches de Wert am Beginn seines Siebten Madrigalbuches von 1581 vertonte Hochzeitssonett *Sorgi e rischiara* mit den Schlußzeilen »Cantin Mincio i tuoi cigni e tu gli alletta / Risonando Vincenz'e Margherita«.

einem den Gott Hymen preisenden Refraintext (»dolce anzi dolcissimo Imeneo«).⁷ Umso mehr überrascht freilich, wie wenig tänzerisch sowohl Rore als auch Lasso den Text vertont haben – keineswegs so, daß etwa der Refrain als Reigentanz vorstellbar wäre, vielmehr mit ganz kammermusikalischer Kontrapunktik und differenzierter Phrasenstruktur. Bei Rore verwundert vollends der geradezu elegische Tonfall und die Wahl des zu einem Festmadrigal nicht recht passenden plagalen achten Modus.

Alfred Einstein hat mit Recht festgestellt, daß Lasso als Madrigalist »never strives for thematic unity« und »shows remarkably little feeling for the intertwining of motifs and for any formal 'rounding out'«.⁸ So finden sich in Lassos *Vieni, dolc'Hymineo* denn auch über die für ihn ganz untypische Refrainform hinaus keine internen motivischen Beziehungen. Ganz anders dagegen Rores Vertonung. Subtil sind hier – die doppelte Stollenstruktur des Gedichtes andeutend – jeweils zwei Verspaare motivisch miteinander verknüpft. Die Verse 6 und 7 (T. 27 und 32) greifen die Kopfmotive der ihnen reimgleichen Verse 4 und 5 auf und entwickeln sie weiter zu einem ausgedehnteren neuen Imitationskomplex; ähnlich sind die Motive von Vers 10 und der zweiten Hälfte von Vers 11 (T. 42 und 48) zwar unauffällig, aber doch thematische Einheit stiftend aus den Anfangswendungen der Verse 8 und 9 abgeleitet; die Gesamtform zeigt mithin den Grundriß A-B₁-B₂-C₁-C₂-D-A.

Damit aber wirkt die refrainartige Wiederholung der drei Anfangsverse am Schluß innermusikalisch nur wie eine weitere Realisierung des schon in den Mittelzeilen erkennbaren Prinzips, jeweils zwei musikalische Abschnitte in ihrer Substanz parallel zu gestalten. Obwohl viel länger als Lassos Madrigal und nicht wie dieses in zwei Teilmadrigale aufgespalten, erscheint Rores Madrigal so musikalisch noch um einiges kohärenter und setzt damit die generelle Tendenz von Rores Spätwerk fort, zu dessen letzten Madrigalen es (geschrieben im Todesjahr 1565) mit Sicherheit gehört, wenn es nicht überhaupt Rores letzten Beitrag zur Gattung darstellt.

Die *volta* einer Ballata wird im Madrigal der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Regel nur dann als musikalische Reprise gestaltet, wenn sie nicht nur deren Reime, sondern auch deren Text ganz oder teilweise wiederaufgreift – nicht formalistisch also und so, wie sich dies schon um 1540 bei Alfonso

⁷ S. oben S. 181. Eine kurze textlich-musikalische Reprise des Anfangs erscheint auch am Schluß von Gastoldis Mantuaner Hochzeitsmadrigal *Vien, Himeneo, deh vieni* (in dessen *Primo libro a 5* von 1588, ediert in: Iain Fenlon, *Music and patronage in sixteenth-century Mantua*, Cambridge 1980, Bd. 2, Nr. 8).

⁸ Einstein 1949, II, S. 491. Die Refrainform von *Vieni, dolc'Hymineo* erklärt er mit dessen speziellem Charakter als »festal piece« (ebd.).

della Viola beobachten ließ. (Inwiefern diese vom Oeuvre der bedeutenderen Komponisten abstrahierte Aussage generelle Gültigkeit hat, muß bei einem Repertoire, das wohl niemand ganz überschauen kann, einstweilen offen bleiben.) Schon erwähnt wurde Ruffos Ballata-Vertonung *Amor, io sento l'alma* von 1553, deren musikalische Repriseform eben daraus resultiert, daß die *volta* in ihrer zweiten Hälfte mit der *ripresa* übereinstimmt. In Andrea Gabrieli's *Donna, la vostr'ingiusta crudeltade* aus dem *Primo libro a 6* von 1574⁹ wiederholt die *volta* zunächst wörtlich den Beginn der *ripresa*, verkehrt dann aber deren Conclusio ins Gegenteil:

Donna, la vostr'ingiusta crudeltade
 Mi dà tanto martire
 Che finalmente mi convien morire.
 Ma in quel ch'a passo sospirando arrivo
 Et che mi s'appresenta
 Quant'havete piacer de la mia morte,
 Nel vedervi contenta
 Forz'è che l'alm'alquanto si sconsorta,
 Ond'oltr'il creder mio pur resto vivo
 Et penso e piango e scrivo,
 Donna, la vostr'ingiusta crudeltade,
 Poi che mi dà martire,
 Ché più ch'uccide men lassa morire.

Heißt es anfangs, die ungerechte Grausamkeit der »Donna« sei so qualvoll, daß der Liebende daran sterben müsse, so bezieht dieser dann wider Erwarten neue Lebenskraft aus dem Bewußtsein, daß die Geliebte sich ja doch nur an seinem Tod weiden würde, mit dem Effekt, daß er schließlich überzeugt ist, desto weniger zu sterben, je mehr die Qual ihn töten will. Der Text weist also bei aller äußerlichen Geschlossenheit eine innere Entwicklung auf und kulminiert in einer typisch madrigalistischen, paradoxen Pointe. In seiner Vertonung allerdings verzichtet Gabrieli darauf, diese Negation des Anfangsgedankens musikalisch zum Ausdruck zu bringen, vielmehr konzentriert er sich ganz auf das Moment der Entsprechung von Anfang und Schluß, indem er eine klar gegliederte A-B-A-Form schreibt: Zu den letzten drei Versen wiederholt er, lediglich die beiden Soprane vertauschend und mit textbedingten rhythmischen Varianten, die komplette Musik der *ripresa* (die hier, wie noch zu Zeiten Verdelots, als *prima parte* vom Folgenden abgetrennt ist und schlußkräftig auf der Finalis kadenziert).¹⁰

⁹ A. GabrieliCM 7-8, S. 86.

¹⁰ Vgl. auch die Beschreibung von A. Tillman Merrit in der Einleitung zu GabrieliCM 7-8, S. IX,

Eine kaum weniger orthodoxe Ballata – in der lediglich die *concatenazione* fehlt, der den Schlußreim der *piedi* aufgreifende Vers am Beginn der *volta* – liegt Marc’Antonio Ingegneris wohl einige Jahre früher komponiertem und im *Primo libro a 4* publiziertem *Fugga longe da me* zugrunde.¹¹ Hier wiederholt die *volta* wörtlich die Verse 2-4 der *ripresa* und spitzt so die Korrespondenz zwischen *ripresa* und *volta* zu einer echten Refrainform zu:

Fugga longe da me, torment’e noia,
 Poi che la donna mia
 Tutta cortes’e pia
 Gli accesi spirti miei nutrisc’in gioia.
 Alma ch’ardendo d’infocat’ardore,
 Di speme vota et colma di desire
 Bramasti di morire:
 Cant’hor con liet’et con ridende core,
 Poi che la donna mia
 Tutta cortes’e pia
 Gli accesi spirti miei nutrisc’in gioia.

Die musikalische Form gestaltet Ingegneri deckungsgleich mit der poetischen und läßt zu den drei Schlußzeilen als Refrain die Takte 4-13 wiederkehren. Refrain- oder Reprisestrukturen begegnen nun in Ingegneris Madrigalen gar nicht so selten. In keinem anderen seiner Werke aber wird das Moment der unveränderten Wiederholung so wie hier regelrecht zum musikalischen Prinzip. Die zwei Takte von Vers 2 (deren Soggetto deutlich aus dem Anfangssoggetto abgeleitet ist) werden in Takt 6 zum dritten Vers unverändert wiederholt (s. BEISPIEL 54). Die dreitaktige, homophone und zum Dreiermetrum wechselnde Phrase des vierten Verses wird ebenfalls (unverändert) sofort wiederholt. In feiner Symmetrie folgt dann nach einem kontrastierenden Mittelteil zu Vers 8 erneut eine Passage in homophonem Dreiermetrum (»Cant’hor con liet’et con ridende core«), die zwei genau gleiche Viertakter aneinanderreihet. Der folgende ‘Refrain’ schließlich zeigt wieder die schon skizzierte interne Repetitionsstruktur. Die musikalische Form präsentiert sich damit – gibt man jeder Phrase im Umfang eines Verses einen Buchstaben, bei Phrasen im Dreiermetrum fettgedruckt – als a-b-b-c-c-d-e-f-g-g-b-b-c-c.

Dieses ‘Zweimal sagen’ fast jeder musikalischen Idee ist für Ingegneris Stil sehr untypisch, im Unterschied etwa zum leichteren, stärker mit Phrasensymmetrien arbeitenden Madrigalstil von Andrea Gabrieli. Unveränderte

die allerdings den Ballata-Charakter nicht erkennt und so hier anstelle starker Traditionsbindung eine Vorahnung barocker Da-capo-Formen sieht.

¹¹ Überliefert nur in Nachdrucken von 1578 und 1592; ediert in IngegneriPLa4, S. 92.

BEISPIEL 54: M. A. Ingegneri, *Fugga longe da me* (I a 4, vor 1572), Beginn

Fug - ga lon - ge da me, Fug - ga lon - ge da me, tor - men - t'e no - ia,
 Fug - ga lon - ge da me, tor - men - t'e no - ia, Poi che la
 Fug - ga lon - ge da me, tor - men - t'e no - ia, tor - men - t'e no - ia, Poi che la
 Fug - ga lon - ge da me, tor - men - t'e no - ia, tor - men - t'e no - ia,

5
 Poi che la don - na mi - a Tut - ta cor - te - s'et pi - a Gli ac - ce - si spir - ti
 don - na mi - a Tut - ta cor - te - s'et pi - a Gli ac - ce - si spir - ti
 don - na mi - a Tut - ta cor - te - s'et pi - a Gli ac - ce - si spir - ti
 Poi che la don - na mi - a Tut - ta cor - te - s'et pi - a Gli ac - ce - si spir - ti

9
 miei nu - tri - sc'in gio - ia, Gli ac - ce - si spir - ti miei nu - tri - sc'in gio - ia.
 miei nu - tri - sc'in gio - ia, Gli ac - ce - si spir - ti miei nu - tri - sc'in gio - ia.
 miei nu - tri - sc'in gio - ia, Gli ac - ce - si spir - ti miei nu - tri - sc'in gio - ia.
 miei nu - tri - sc'in gio - ia, Gli ac - ce - si spir - ti miei nu - tri - sc'in gio - ia.

Wiederholung von Phrasen und Korrespondenz zweier jeweils gleich langer Phrasen sind jedoch seit jeher wesentliche Bauprinzipien von Tanzmusik, und ganz unmittelbar assoziieren natürlich auch die interpolierten Passagen im Dreiertakt die Sphäre des Tanzes. Ingegneri scheint hier, in seiner einzigen überlieferten Ballata-Vertonung, den Ballata-Text bewußt im Hinblick auf

dessen Tradition als poetisch-musikalischer Tanzform zu vertonen. Mit den tänzerischen Dreiertakt-Passagen trifft er in den Rahmenteilten genau den unbeschwert-freudigen Charakter des Textes (»Gli accesi spiriti miei nutrisc'in gioia«). Zugleich aber konstruiert er – wesentlich stärker als der von ihm verehrte Rore in *Vieni, dolce Himineo* und ohne dessen Neigung zum Formalismus – die Form im kleinen als Spiegelung der Großform: Die ganz auf Wiederholung basierende Syntax erscheint als Reflex der mit Wiederholung im Großen arbeitenden Refrainform des Textes.

Wiederholt die *volta* – was der Normalfall ist – nur Reime, nicht aber ganze Verse aus der *ripresa*, dann wird die Ballata im Madrigal des späteren Cinquecento beinahe ausnahmslos durchkomponiert und nicht mehr formalistisch als Reprisesform vertont. Unter den vergleichsweise wenigen Madrigalen jener Zeit, denen noch Ballata-Texte zugrundeliegen, wären hier zu nennen Marenzios Ariosto-Vertonung *Amor, io non potrei* (II a 5, 1581) und das sechsstimmige *Vaneggio od è pur vero* (1587) über eine Ballata von Barignano, Andrea Gabrielis *Quand'io tallhor mi doglio* (I a 6, 1574), Palestrinas *Se non fusse il pensier* (II a 4, 1586) und Giaches de Werts *Lasso, quand'io credea* (I a 4, 1561).¹²

Bei Wert zeigt das sechsstimmige *Luce de gl'occhi miei* im *Sesto libro a 5* von 1577 immerhin noch eine Andeutung der alten musikalischen Verklammerung von *ripresa* und *volta*.¹³ Sein Text ist eine mustergültige Ballata der Reimfolge aBB.CDCD.dBB (und durchaus kein Villanellen-Text, wie MacClintock meint¹⁴). Wert trennt die ersten drei Verse, die *ripresa*, mit einem Ganzschluß deutlich von der folgenden Strophe und greift am Beginn der *volta*, in der drittletzten Zeile, frei variierend (und ohne einen Takt genau zu wiederholen) die Motivik der ersten Zeile wieder auf – fraglos im Bewußtsein der alten musikalischen Implikationen der Ballata-Form, denn der Text selbst (»Così nella mia mente«) kehrt hier durchaus nicht wörtlich oder auch nur gedanklich zum Anfang zurück. (Eine leichte inhaltliche Reprise deutet dann immerhin der folgende Vers an, wenn er, das Schlüsselwort der Anfangszeilen aufgreifend, vom »tornar de l'aurea luce« redet.)

¹² Carol MacClintock bezeichnet den Text dieses Wert-Madrigals zwar als »Canzone stanza« (Notes zu WertCW XV, S. XII), doch handelt es sich zweifellos um eine Ballata. Vier der sieben Ariosto-Vertonungen, die Maria Antonella Balsano unter dem irreführenden Titel *I madrigali di Ariosto messi in musica a tre, quattro, cinque e sei voci* ediert hat (in: *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, S. 89-126), sind in Wahrheit Ballata-Vertonungen und ebenfalls reisenlos durchkomponiert (u. a. Cl. Merulo: *Oh se quanto l'ardore*, 1580, und G. Blotagrio: *Amor, io non potrei*, 1591).

¹³ Ediert in WertCW VI, S. 96.

¹⁴ Critical Notes zu WertCW VI, S. 110.

Claudio Monteverdi hat nur einmal eine Ballata als Madrigal vertont: in *Non si levava ancor l'alba novella*, dem berühmten, durch seine gewaltigen äußeren Dimensionen wie durch seine auffällige Textur und Architektur besonders herausgehobenen Eröffnungsmadrigal des *Secondo libro a 5* von 1590.¹⁵ So oft nun dieses Madrigal beschrieben und in seiner Bedeutung gewürdigt worden ist, wurde doch seine Textform nie recht in die Analyse der musikalischen Form miteinbezogen und selten genug zutreffend benannt. Alfred Heuß, der dem Madrigal einen ganzen Aufsatz gewidmet hat, schreibt kein Wort über die Form des vertonten Tasso-Textes, auch Redlich, Schrade und Hammerstein enthalten sich in ihren Analysen einer Klassifizierung, während Fabbri und Tomlinson das Gedicht als Madrigal bezeichnen.¹⁶ Nur Nino Pirrotta und in seinem Gefolge Carapezza identifizieren den Text richtig als Ballata,¹⁷ wobei sie sich auf eine eigenhändige Bezeichnung Tassos berufen können¹⁸ (die leider in den neueren Werk-Ausgaben verschwiegen wird). Das 28-zeilige Gedicht (s. nächste Seite) folgt deutlich dem Schema der *ballata grande*; auf die vierzeilige *ripresa* folgen zwei Strophen, die jeweils ganz schulmäßig aus einem Paar dreizeiliger *mutazioni* und einer vierzeiligen, mit *concatenazione*¹⁹ anschließenden *volta* bestehen. Die letzten vier Verse schließlich wiederholen als *replicazione* die Rahmenreime der *ripresa*:

(R:) Abba (Str. 1:) CDECdE.EffA (Str. 2:) GHKGhK.KIIA (R:) AmmA

Genau dieselbe Form mit zwei zehnzeiligen Strophen und abschließender *replicazione* zeigt übrigens die Ballata, die Tasso in seinem Dialog *La Cavaletta* als Musterbeispiel für die Gattung bringt.²⁰ Eine mehrstrophige Ballata ist allerdings, schon wegen ihrer Länge, etwas höchst ungewöhnliches im Madrigal des 16. Jahrhunderts; womöglich handelt es sich hier sogar um einen singulären Fall. Bezeichnenderweise strich Vincenzo Gallo, als er wenig später als einziger *Non si levava ancor* ebenfalls vertonte, die 28 Verse radikal zusam-

¹⁵ MonteverdiOp III, S. 91.

¹⁶ A. Heuß, *Ein Beitrag zu dem Thema: Monteverdi als Charakteristiker in seinen Madrigalen*, in: Festschrift Liliencron, Leipzig 1910, S. 93-109; Hans F. Redlich, *Claudio Monteverdi. Ein formgeschichtlicher Versuch*, Bd. I: *Das Madrigalwerk*, Berlin 1932, S. 51-54; Schrade 1950, S. 136-140; Hammerstein 1986, S. 14-16; Fabbri 1985, S. 25; Tomlinson 1987, S. 44.

¹⁷ Pirrotta 1968, S. 18; Paolo Emilio Carapezza, »Non si levava ancor l'alba novella« cantava il Gallo sopra il Monteverde, in: *Musik-Konzepte* 83/84 (1994), S. 167-186.

¹⁸ S. Angelo Solerti, *Le Rime di Torquato Tasso*, Bd. II, Bologna 1898, S. 414.

¹⁹ Verkettung mit gleichem Reim: die *volta* greift in ihrem ersten Vers den Schlußreim der zweiten *mutazione* auf.

²⁰ *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana* (1587), in: Torquato Tasso, *Opere*, hg. von Bruno Maier, Bd. V, Mailand 1965, S. 114 f.

men und machte daraus ein nur noch 13-zeiliges Madrigal.²¹ Monteverdi vertonte den Text nicht nur in voller Länge, sondern auch so, wie es seine Strophenstruktur nahelegt: in zwei Teilen, deren erster aus *ripresa* und Strophe 1 besteht, während der zweite Strophe 2 und *replicazione* bringt. Daß er sich der Ballata-Form sehr wohl bewußt war, zeigt deutlich – wie schon Pirrotta bemerkt – sein Wiederaufgreifen der Musik des Anfangs am Ende der *prima parte*. Aus der Textaussage ist diese oft kommentierte Reprise nicht herzuleiten, sondern nur – wie in Werts *Luce de gl'occhi miei* – aus der alten musikalischen Beziehung zwischen *ripresa* und *volta*.

In der *seconda parte* begegnen zwei weitere (in unserem Text ebenfalls durch Kursivschrift markierte) Reprise-Stationen, deren erste (in T. 35, s. BEISPIEL 55a) nicht aus der Gedichtform resultiert, sondern unmittelbar den Inhalt ausdrückt. Mit »E inanzi a l'alba che nel ciel sorgea« greift der Text hier das Bild der aufsteigenden Morgenröte aus dem ersten Vers wieder auf (wobei die Musik schon in den Anfangstakten dieses Bild positiv vertont, obwohl von der Morgenröte nur in Negation die Rede ist). Die erneute Rückkehr zur Anfangsmotivik im viertletzten Vers (T. 66, BEISPIEL 55b) ist musikalisch verschleiert durch die Umkehrung des aufsteigenden Oktavskalenmotivs, doch tragen neben der Textur auch die auffälligen, auf Takt 5 zurückweisenden

PRIMA PARTE:

Non si levava ancor l'alba novella
Né spiegavan le piume
Gli augelletti al novo lume
Ma fiammeggiava l'amorosa stella,
Quando i duo vaghi e leggiadretti amanti,
Ch'una felice notte aggiunse insieme
Come acanto si volge in vari giri,
Divise il novo raggio; e i dolci pianti
Ne le accoglienze estreme
Mescolavan con baci e con sospiri.
Mille ardenti pensier, mille desiri,
Mille voglie non paghe
In quelle luci vaghe
Scopria quest'alma innamorata e quella.

SECONDA PARTE:

E dicea l'una sospirando allora
»Anima, a Dio!« con languide parole,
E l'altra »Vita, a Dio!« le rispondea,
»A Dio, rimanti!«; e non partiansi ancora
Inanzi al novo sole.
E inanzi a l'alba che nel ciel sorgea,
E questa e quella impallidir vedea
Le bellissime rose
Ne le labbra amorose,
E gli occhi scintillar come facella.
E come d'alma che si parta e svella
Fu la partenza loro:
»A Dio, ché parto e moro!«.
Dolce languir, dolce partita e fella!

²¹ Gedruckt in der Sammlung *Le risa a vicenda* [...], RISM 1598⁸; s. Carapezza 1994, S. 179 ff. (mit Edition des ganzen Madrigals).

BEISPIEL 55: Cl. Monteverdi, *Non si levava ancor*, (II a 5, 1590), T. 31 und T. 64

(a)

31

E non par - tian-si an-co - ra I - nan - zi al no - vo so - - - le. Ei -

E non par - tian-si an-co - ra I - nan - zi al no - - - vo so - le.

E non par - tian-si an-co - ra I - nan - zi al no - vo so - le. Ei -

Ei

36

nan-zi a l'al - ba che nel ciel sor-ge - - - a Ei - - - nan - -

nan-zi a l'al - ba che nel ciel sor - ge - a, Ei-nan-zi a l'al - ba che nel ciel

- nan - zi a l'al - ba, Ei - nan - zi a l'al - ba che

Ei - nan - zi a l'al - ba che

(b)

64

co-me fa - cel - la. E co-me d'al-ma che si par-ta e svel -

- lar co-me fa-cel - - la. E co-me d'al-ma che si par - ta e

- lar co-me fa - cel - la.

Fu la par - ten - za

- lar co-me fa - cel - la.

70

la, E co-me d'al-ma che si par - ta e svel - la

svel - la Fu la par - ten - za lo - ro

Fu la par - ten - za lo - ro

lo - ro

E co-me d'al-ma che si par-ta e svel - la

Trugschlüsse in den Takten 71 und 76 dazu bei, daß die Stelle – wie Tomlinson zu Recht betont – durchaus den Effekt einer stark variierten dritten Reprise hat.²² Wenn Tomlinson moniert, daß dieser Reprise die rhetorische Funktion fehle, wird man ihm kaum widersprechen. Höchstens könnte man einwenden, daß ja musikalisch nicht nur auf den Anfang angespielt wird, sondern auch auf die erste Reprise, wo schon von der »alma« die Rede war, und »E come d'alma che si parta e svella« hierzu musikalisch parallel zu setzen, erscheint durchaus sinnvoll. Entscheidend ist aber auch hier wohl die Gedichtform, denn diese letzte Reprise erscheint genau dort, wo nach den Regeln der Trecento-Ballata die Musik des Anfangs wiederkehrt, nämlich am Beginn der *replicazione* (als dem Ersatz für die zu wiederholende *ripresa*).

Pirrotta hat darauf hingewiesen, daß diese formalistischen Züge vielleicht mit einer Lektüre von Tassos *Cavaletta*-Dialog zu erklären seien.²³ Dort handelt Tasso allerdings die Ballata – als vergleichsweise niedrige Gattung – nur kurz ab und konzentriert sich ganz auf die Kanzone. Nur bei ihr kommt er dann auch auf die Musik zu sprechen: Er läßt seinen *Forestiero napolitano* solche Komponisten loben, die (wie man die Stelle wohl zu verstehen hat) bei der Kanzone die *piedi* in der *fronte* musikalisch gleich oder parallel vertonen und die *sirima* durchkomponieren, so daß man die Gedichtstruktur deutlich hört.²⁴

²² Tomlinson 1987, S. 44.

²³ Pirrotta 1968, S. 19.

²⁴ Im Zusammenhang mit der Frage, wo eine »replicazion di modulazione« zu singen sei, heißt es: »Vorrei che ne chiedeste a messer Alfonso da la Viola, a lo Striggio, a l'Animuccio, al Lucciasco o al Fiorino o a fra Iacomo Moro o ad altro musico eccelente, dal qual udirei anch'io cantar questa canzone o alcuna in guisa ch'io sentissi inanzi la divisione la replicazione del modo e dapoï non l'udissi.« (Tasso, *Opere*, V, S. 129). Vgl. auch Haar 1986, S. 126.

Auf die Erkennbarkeit der Gedichtstruktur legte Monteverdi in späteren Zeiten oft wenig Wert, wenn er einer rhetorisch-expressiven wie musikalisch kohärenten Formidee folgte. In *Non si levava ancor* wird sie ihn weniger als Selbstzweck denn als Vehikel für musikalische Zwecke interessiert haben. Das in der Ballata-Form enthaltene Reprise- oder Refrainprinzip bot ihm die Möglichkeit, einer musikalischen Form Zusammenhalt zu geben, deren Ausdehnung bis dahin beispiellos war. Allein die *prima parte* geriet ihm – vor allem natürlich wegen der extremen Textmenge – mit 121 Takten dreimal so lang wie ein durchschnittliches Madrigal noch im *Primo libro*. Zugleich ergab sich durch die Fortsetzung des Refrainprinzips in der *seconda parte* eine geschlossene zyklische Form, die in punkto Kohärenz und Ausdehnung bis dahin wohl nur in Ingegneris 1587 erschienenem Zyklus *Ardo sì / Ardi e gela* ein Gegenstück hatte (den, wie wir sahen, Monteverdi ja sorgfältig studiert und 1587 schon nachgeahmt hatte).

Bei seinem Lehrer Ingegneri konnte Monteverdi auch die Anwendung der Repriseform aus rein musikalischen Gründen beobachten, selbst in solchen Fällen, in denen der Madrigaltext nicht (wie bei *Fugga longe da me* oder bei *I' vo cantar*, das gelegentlich als Modell genannt wurde²⁵) selbst schon eine Dacapo-Struktur aufweist: in den schon besprochenen Ariost-Vertonungen im Stil »alla francese«, *La verginella* (*II a 4*, 1579, und *V a 5*, 1587), *Vaghi boschetti* und *Cantan fra i rami* (*II a 5*, 1580), ferner in *Cogli la vaga rosa* und *Quasi vermiglia rosa* (*V a 5*, 1587). Man braucht deshalb keineswegs wie Denis Arnold bis zur französischen Chanson zurückzugehen, wenn man nach Vorbildern für die Form von *Non si levava ancor* sucht.²⁶

Tomlinson hat zu Recht betont, daß die plastische Doppelmotivik des Anfangs Marenzio verpflichtet ist, insbesondere dem Beginn von dessen vierstimmigem Madrigal *Non vidi mai dopo notturna pioggia* von 1585 (wo allerdings noch die bildhafte Qualität fehlt, die dann Monteverdis Exordium auszeichnet).²⁷ Zweifellos der Schule Ingegneris zuzuschreiben ist aber die Art und Weise, wie Monteverdi hier auch in den Bereichen zwischen den 'Refrains' ein Netz von thematischen Beziehungen knüpft. Den Soggetto des vierten Verses entwickelt er aus der mit einem Terzsprung beginnenden, auf-

²⁵ So A. M. Monterosso Vacchelli im Vorwort zu MonteverdiOp III, S. 18.

²⁶ Arnold, 1967, S. 19. Hugo Leichtentritt (*Claudio Monteverdi als Madrigalkomponist*, in: SIMG 11, 1909/10, S. 261) weist auf Reprise-motetten von Lasso, Gallus und Banchieri hin, die freilich ihre Form sämtlich dem Wiederholungsprinzip des Responsorientextes verdanken.

²⁷ Tomlinson 1987, S. 42. Eine Imitation von Palestrinas *Vestiva i colli*, wie sie Carapezza beobachtet (1994, S. 175 f.), kann ich hier nicht sehen, lediglich modustypische Ähnlichkeiten in der Melodiebildung.

steigenden Melodik des Anfangsthemas. Ganz eng verkettet er dann wieder die Motive der Verse 11-13 miteinander: Die fallende Quintskala von »Ne le accoglienze estreme« (T. 62 ff.) rhythmisiert er für die folgende Zeile um und kombiniert sie mit einem aufsteigenden Gegenmotiv, das dann neu rhythmisiert zur Initialwendung von »Mille ardenti pensier«, »Mille voglie non paghe« und »In quelle luci non vaghe« wird.²⁸

Am Schluß dieser Ableitungskette steht ein Motiv, das rhythmisch wie gestisch den sich anschließenden Wiedereintritt des Anfangsthemas in Takt 100 vorbereitet. Noch stärker bereitet Monteverdi in der *seconda parte* (deren Verse 2-4 durch das jeweils gleiche »a Dio!«-Motiv zusammengehalten werden) die zweite Reprise der Anfangsthematik vor (BEISPIEL 55a): Der Reprisenbeginn in Takt 35 knüpft mit seiner dreistimmigen Textur wie mit seiner Motivik derart nahtlos an die Musik der vorausgehenden anderthalb Zeilen an, daß die Rückkehr zum Anfang der *prima parte* – zu deren Takten 5-13 – 'logisch' erscheint, nicht nur durch die textlich-inhaltliche Analogie, sondern auch innermusikalisch motiviert.

Das gleiche ist in der sehr viel freieren letzten Reprise zu beobachten (BEISPIEL 55b), deren Doppelmotivik mit zwei verschiedenen Versen textiert ist: Das fallende Skalenmotiv von Takt 65 ff., das in dieser Textur und mit den bekannten Trugschlußkadenzen versehen als freie Umkehrung des Anfangsthemas wirkt, setzt zugleich die in den vorausgehenden Versen herrschende fallende Skalenmotivik fort, insbesondere den fallenden Oktavgang des Basses zu »scintillar come facella«. (Die Anfangswendung von »E come d'alma« dient Monteverdi anschließend noch als Sopranmelodik für das hochexpressive »A Dio, che parto e moro« in Takt 85).

Auch diese »Kunst des Übergangs«, die Verknüpfung von klar artikulierter und gefaßter Gesamtform mit bruchloser Kontinuität im Detail und quasi logischer thematischer Entwicklung, die der Musik bei aller Textbezogenheit einen enormen Innenhalt gibt: all dies erinnert an Ingegneri und zeigt, wie intensiv Monteverdi die Madrigale seines Lehrers studiert haben muß, so sehr er sich auf den ersten Blick – mit dem Tonfall seiner Musik – von ihnen auch abstößt. Daß er sich auf dem Titelblatt des *Secondo libro* immer noch »Discepolo del Sigr. Ingegneri« nennt, ist gewiß keine bloße Äußerlichkeit, wie meist behauptet wird.

Die Expressivität und der große Atem seiner Musik verweisen natürlich weit mehr auf Giaches de Werts Madrigale der 1580er Jahre. Monteverdis eigene Genialität aber, die in *Non si levava ancor* schon deutlich zu spüren ist,

²⁸ Carapezzas Meinung, sämtlichen Soggetti der *prima parte* läge eines der beiden kontrastierenden Motive von Zeile 1 zugrunde, kann ich nicht teilen (Carapezza 1994, S. 174).

erweist sich eben darin, wie mühelos und plausibel der erst Zweiundwanzig-jährige all das, was er jeweils von Ingegneri, Marenzio und Wert lernen konnte (den 'Stammvater' Rore nicht zu vergessen), zu einer Synthese ganz eigener Art zu verschmelzen vermochte.

Madrigale mit ringförmigen Texten

Die Reprisesform von Monteverdis *Non si levava ancor* ist im Madrigal weder (wie gelegentlich zu lesen ist) etwas Neues, noch sollte man sie (wie ebenfalls immer wieder geschehen) als eine Vorwegnahme der barocken Da-capo-Form deuten.²⁹ Eher schon ließe sich eine Analogie zur Da-capo-Arie des 17. Jahrhunderts bei jenen Madrigalen konstatieren, die nicht nur (wie Monteverdis Madrigal) die Musik des Beginns, sondern auch dessen Text am Schluß wiederholen, und dies einfach deswegen, weil schon das zugrundeliegende Gedicht eine Reprisesform aufweist.

Ulrich Schulz-Buschhaus hat darauf hingewiesen, daß in der Cinquecento-Dichtung besonders der ersten Jahrhunderthälfte Madrigale mit einer »ballatesken Ringform« besonders häufig sind³⁰: Gedichte in der freien Form des Cinquecento-Madrigals, die aus der alten Ballata das Prinzip übernehmen, am Schluß den Text der Anfangsverse wiederaufzugreifen, allerdings nicht als mechanische Wiederholung eines Refrains, sondern so, daß die Textreprise mit einer gewissen Stringenz auf die vorausgehenden Verse folgt. In der Regel beginnen diese Gedichte mit einer knappen, oft satzenhaften oder auch paradoxen Aussage im Umfang von ein oder zwei Versen, die dann in den Folgezeilen illustriert und nötigenfalls begründet wird. Häufig eingeleitet durch das Wort »dunque« kehrt hierauf mit affirmativem Gestus die Anfangssentenz wieder, nun – als Folge der Argumentation – in ihrer Aussagekraft gestärkt und bereichert, wenn nicht überhaupt erst jetzt richtig verständlich.

Durch ihren Initialakzent unterscheiden sich diese Gedichte meist deutlich vom epigrammatischen Madrigal des späten Cinquecento, das alles Gewicht auf die *acutezza* der Schlußpointe legt. Eine kräftige Schlußpointe kann allerdings auch ein ringförmiges Madrigal – dessen Reprise immer Gefahr läuft, blaß zu wirken – dann bekommen, wenn es die Anfangssentenz bei der Wiederaufnahme so variiert, daß sich ihre Bedeutung ins Gegenteil verkehrt.

Im Normalfall aber korrespondieren Anfang und Schluß, sei es ganz unproblematisch oder raffiniert verwandelt, wie im folgenden, mehrmals vertonten Madrigal von Fortunio Spira. Es beginnt mit der Behauptung, für die Geliebte sterben zu müssen sei kein »martire« – einer Aussage, die man zunächst für nicht viel mehr als einen wohlfeilen Liebesschwur halten wird. Erst die folgende Explikation lädt die Aussage mit echter Tragik auf: Angesichts

²⁹ Vgl. Schrade: »the composer is here carrying the principle of „da capo“-repetition into the madrigal« (1950, S. 139), oder Leichtentritt, der eine »Ähnlichkeit mit der Da-capo-Arie« konstatiert (1909/10, S. 261).

³⁰ Schulz-Buschhaus 1969, S. 53-57.

der Treulosigkeit wird aus dem vermeintlichen Tod aus Liebe eine Flucht, eine Erlösung von irdischen Qualen. Die Anfangsbehauptung kann am Schluß zwar fast wortgetreu wiederholt werden, erscheint aber nun in neuem Licht und im Ausdruck intensiviert:

Non è, lasso, martire	(Ach, es ist keine Qual,
Il convenir per voi, donna, morire,	für Euch, Donna, sterben zu müssen,
Se la cagion de la mia morte è tale	wenn der Grund meines Todes derart ist,
Che fa lieve ogni male.	daß er jedes Übel leicht erscheinen läßt.
Ma quel che mi tormenta	Aber was mich quält,
È che del mio morir sete contenta	ist, daß Ihr über meinen Tod zufrieden seid
E ch'al primo veder d'altro amadore	und Euer Herz gleich dem erstbesten anderen
Cangiaste il vostro core.	Liebhaber zugewandt habt.
Non è dunque martire	Es ist deshalb keine Qual,
Il convenir per voi, donna, morire.	für Euch, Donna, sterben zu müssen!)

Das Gedicht wurde schon gleich nach seinem Erscheinen³¹ mehrmals als Madrigal vertont, von Antonio Martorello (*I a 5*, 1547), Giovan Tommaso Cimello (*I a 4*, 1548) und Baldassare Donato (*I a 5/6*, 1553), dann wieder von Cipriano de Rore (posthum publiziert im *Quinto libro a 5*, RISM 1566¹⁷) und bis 1606 noch von fünf weiteren Komponisten. Daß Donato und Rore – auf deren Fassungen wir uns hier beschränken wollen³² – in den Anfangsversen nicht die Negation vertonen (»Keine Qual ist es ...«), sondern den in den Worten »martire« und »morire« enthaltenen Affekt, versteht sich nach den Normen nicht nur des 16. Jahrhunderts von selbst. In beiden Fällen ist der entsprechende Affekt ohnehin schon von Anfang an durch den 3. Modus (phrygisch auf e) fixiert.

Über die Wahl des entsprechenden Modus hinaus aber enthält sich Donato weitgehend einer subjektiven Interpretation des Textes, darin (wenn auch nicht in der Feinheit der Deklamation) durchaus in der Tradition Willaerts stehend, unter dem er damals als Sänger an San Marco tätig war.³³ Der musikalische Ausdruck speist sich in jedem der rhythmisch recht formelhaften Soggetti im wesentlichen aus der phrygischen Qualität der Melodik, und die Ringform des Textes spiegelt sich unmittelbar in der musikalischen Architektur: Donato wiederholt die 19 Takte der ersten beiden Verse, die am Ende schlußkräftig auf der Finalis kadenzieren, unverändert am Schluß des Madri-

³¹ In *Rime diverse di molti eccellentiss. autori nuovamente raccolte*, Venedig 1545, S. 200.

³² Ediert in: Baldassare Donato: *Il primo libro d'i madregali a cinque & a sei voci con tre dialoghi a sette* (Venice, 1553), hg. von Martha Feldman, New York-London 1991 (SCM 10), S. 230, und RoreOp V, S. 105.

³³ Zu Donatos Madrigalen bis 1553 s. Feldman 1995, S. 384-405, zu *Non è, lasso, martire* dort S. 402f.

gals zum entsprechenden Verspaar, ganz nach dem Muster der Ballata-Vertonungen aus der Frühzeit der Gattung.

Rores *Non è, lasso, martire*, im gleichen Modus und mit 71 gegenüber 72 Brevis-Takten fast gleich lang, schlägt dagegen einen ganz anderen, subjektiv-expressiven Ton an, gerade so, als sei es das Werk einer neuen Generation. (Dabei war Donato 15 Jahre jünger als Rore.) Höchst ungewöhnlich und neu ist schon der Beginn mit einer Pause in allen Stimmen, gleichsam einem stummen Seufzer (BEISPIEL 56a). Daß diese betonte Pause schon zur Musik gehört, zeigt der nicht weniger frappierende Einsatz des Canto auf einem alterierten Ton, dem labilen *gis*, das satztechnisch nur erklärbar ist als Folgeton eines gedachten, aber durch die Pause unterdrückten *a*.

Hier blitzt schon etwas von dem auf, was dann ein halbes Jahrhundert später Monteverdi als »seconda pratica« zu legitimieren versuchte, wobei er sich nicht von ungefähr immer wieder auf Rore berief. Und die Art und Weise, wie Rore den emphatischen Ausruf »Non è, lasso, martire« dann noch

BEISPIEL 56: C. de Rore, *Non è, lasso, martire* (V a 5, 1566), Beginn und Schluß

(a)

C
Non è, las - so, mar - ti - re, Non è, las -

A
Non è, las - so, mar - ti - re, Non è, las -

T
Non è, las - so, mar - ti - re, Non è,

Q
Non è, las -

B
Non è, las - so, mar - ti - re, Non è,

6
so, mar - ti - - - re Il con - ve - nir per voi, don - na, mo - ri -
- so, mar - ti - re Il con - ve - nir per voi, don - na, mo - ri - - - re,
las - so, mar - ti - re Il con - ve - nir per voi, don - na, mo - ri - - re,
so, mar - ti - re Il con - ve - nir per voi, don - na, mo - ri - - re,
las - so, mar - ti - re Il con - ve - nir per voi, don - na, mo - ri - re, per voi,

(b) 66

mo - ri - re, Il con - ve-nir per voi, don - na, mo - ri - re.
 per voi, don - na, mo - ri - re, per voi, don - na, mo - ri - re.
 Il con - ve-nir per voi, don - na, mo - ri - re.
 per voi, don - na, mo - ri - re, per voi, don - na, mo - ri - re.
 Il con - ve-nir per voi, don - na, mo - ri - re.

in gesteigerter Form wiederholt, fünfstimmig und im Canto eine Terz höher gesetzt, wirkt schon wie eine Vorahnung des Beginns von Monteverdis *Lamento d'Arianna* (wo nebenbei der erste Abschnitt in kleinerem Maßstab die gleiche textlich-musikalische A-B-A-Form aufweist wie Rores Madrigal). Donatos Anfangsphase muß, verglichen mit Rore, schon beim erstenmal blaß wirken, und auch bei der Wiederholung wird sie nur variiert und nicht gesteigert.

Nicht weniger 'irregulär' als der erste ist der letzte Takt von Rores Madrigal. Rore wiederholt auch nicht einfach nur wie Donato notengetreu den ersten Teil für die beiden Schlußzeilen. Er beginnt in Takt 46 gleich mit der Themenfassung von Takt 5 und bringt dann nach dem Vortrag beider Schlußzeilen jede Zeile nochmals für sich jeweils zweimal (wobei durch die mehrfache Wiederholung der Ausruf »Non è dunque martire« vollends als Illusion entlarvt und zum verzweiferten Hilferuf wird). Die Reprise erweitert so einerseits die 12 Takte des Beginns auf mehr als das Doppelte, andererseits intensiviert sie noch den Textausdruck. In den allerletzten Takten nämlich (BEISPIEL 56b) fällt die Musik, ausgelöst durch den Oktavfall $c''-c'$ des Canto, geradezu ins Bodenlose. Die Außenstimmen sacken plötzlich ab in ein den regulären Ambitus um eine Terz unterschreitendes 'Jenseits', und der Satz bricht vorzeitig ab, in irregulär tiefer Lage und wie abgeschnitten – der Sopran kommt gerade noch dazu, eine *mi*-Klausel auf *h* anzudeuten, die übliche Schlußlonga ist in allen Stimmen verkürzt zu einer Minima, und den eigentlichen Schluß bildet die lange Generalpause. Wie das Madrigal begonnen hatte, so endet es auch: mit einem unhörbaren Seufzer.

Während Donato den Text als symmetrische dreiteilige Struktur auffaßt und vetont, greift also Rore die oben skizzierte latente Dynamik, die dem

Text trotz seiner äußeren Ringform eigen ist, in seiner Vertonung auf, dadurch daß er den Schluß nicht einfach als Rückkehr zum Anfang gestaltet, sondern als dessen Intensivierung. Musikalisch scheint mit dem allerletzten »Il convenir per voi, donna, morire« nicht mehr nur von einem Sterben als Möglichkeit die Rede, vielmehr bricht gleichsam der Tod selbst in die Schilderung ein, als unmittelbar gegenwärtiges Ereignis, abgebildet mit den stärksten Mitteln, die der Musik überhaupt zu Gebote stehen.

Subtiler deutet Rore an, daß die Verse 5 und 6 – der Verweis auf die Genugtuung, die die Geliebte über den Tod empfindet – einem Tod aus Liebe entgegenstehen, indem er hier den 3. Modus verläßt und dreimal deutlich auf der fremden Stufe *d* kadenziiert. Die Rückkehr zum 3. Modus vollzieht nicht von ungefähr der vom Sinneswechsel redende achte Vers (»Cangiaste il vostro core«), der in Takt 45 nach *e* kadenziiert. Zu dieser Kadenz steuert der Canto als Terz ein *gis* bei – jenes *gis*, das schon den Satz eröffnete und das deswegen hier das ideale Scharnier liefert, um die Tür zur unmittelbar folgenden musikalischen Reprise zu öffnen. Deren Anfangswendung *b'-b'-c''-a'* im Canto und mehr noch der Soggetto von »Il convenir per voi, donna, morire« wirken hier durch ihre starke Ähnlichkeit zum Soggetto der vorausgehenden 7. Zeile (T. 40) so organisch eingefügt, daß die Reprise nicht einfach angehängt, sondern stringent aus dem Satzverlauf entwickelt erscheint. (Davor bilden schon die Textzeilen 5, 6 und 7 untereinander eine motivische Ableitungskette.³⁴) Damit gibt Rore seinem Madrigal eine innere Kohärenz, die Donatos Vertonung trotz der geschlossenen Form fremd ist. Und der Musik verleiht er eine Dynamik und innere Logik, die den Eindruck erweckt, als treibe das musikalische Geschehen von sich aus auf eine Reprise zu und nur in seinem Schlepptau auch der Text.

Das zweite Reprisesmadrigal Rores, das ebenfalls erst ein Jahr nach seinem Tod im *Quinto libro* publizierte *Alma Susanna*,³⁵ ähnelt formal *Non è, lasso, martire*, wenn es ebenfalls die Musik der ersten beiden Verse (»Alma Susanna, ben felice è 'l core/ Ch'arde del vostr' amore«) zu den beiden Schlußzeilen wiederaufgreift, »Alma« durch »Dunque« ersetzend, und sie durch variierte Wiederholung auf mehr als den doppelten Umfang erweitert. Wird so auch hier der Schluß stärker gewichtet als der Anfang, so wirkt er jedoch nicht als Zielpunkt einer dynamischen Formkonzeption, sondern einfach als Rückkehr zum Anfang. Mit dieser in sich ruhenden, kreisförmigen Architektur spiegelt

³⁴ In T. 33 greift der Canto die Melodik von »Ma quel che mi tormenta« auf, zugleich erklingt im Alt ein Motiv, an das wiederum die folgende siebte Zeile im Canto anknüpft.

³⁵ RISM 1566¹⁷; RoreOp V, S. 49.

die Musik genau die Struktur des völlig anders gestimmten, viel entspannteren Textes wider.³⁶ Das vierzehnzeilige Gedicht preist in den zehn Binnenversen die Tugenden einer Susanna – die schönen Augen, die kluge Rede, das süße Lächeln, die beinahe übermenschliche Tugend – und wiederholt am Schluß refrainartig und nur bestätigend, durchaus nicht steigernd, die beiden Anfangsverse.³⁷

Wie eine Konsequenz des thematischen Geschehens wirkt die Reprise in *Alma Susanna* nicht. Doch gibt Rore auch hier der Musik zusätzlichen Inhalt dadurch, daß er die Verse 3 und 4 motivisch parallel setzt – im Einklang mit dem Text: »Sì dolc'è 'l guardo (...)/ Sì sagge le parole« – und die Verse 10 und 12 (T. 52 und 62) fast gleich vertont. Und weit mehr, als es dessen Anteil am Text entspräche, betont er den Rahmen in seiner musikalischen Form: Den zwei Refrainzeilen gibt er mit 15 Takten am Beginn und 32 Takten am Schluß fast ebensoviel Raum wie den auf 50 Takten abgehandelten zehn Binnenversen.

Das besondere Interesse an poetisch-musikalischen Repriseformen, das in Rores letzter Schaffensphase zu beobachten ist (neben *Alma Susanna* und *Non è, lasso, martire* sei *Vieni, dolce Himineo* nicht vergessen), hat im Werk von Giaches de Wert kaum Spuren hinterlassen, so sehr dieser ansonsten die Charakteristika von Rores Spätwerk aufgriff und weiterentwickelte. Von den leichten Repriseandeutungen in *O sonno* (1558) und *Luce de gl'occhi miei* (1577) abgesehen, schrieb er nur einmal eine musikalische Da-capo-Form, im einzigen Madrigal auch, dem ein ringförmiger Text zugrundeliegt, dem frühen *Chi mi fura il ben mio* im *Primo libro a 4* von 1561.³⁸

Das zugrundeliegende Gedicht zitiert sich am Schluß selbst, wiederholt im Anschluß an die Worte »Se non gridar, o Dio« nunmehr in direkter Rede die Anfangsverse »Chi mi fura il ben mio,/ Chi me lo toglie, oimè, chi mi l'asconde?«. Wert setzt diese Struktur recht mechanisch um, indem er notengetreu die Musik des Anfangs wiederkehren läßt, verzichtet aber darauf, den Ausdruck – und sei es nur durch eine Binnenwiederholung – zu intensivieren.

³⁶ Eigenartigerweise wählte Rore zu diesem ganz unbeschwerten, gleich zu Beginn vom fröhlichen Herzen redenden Text denselben Modus wie in *Non è, lasso, martire*: den von Zarlino und anderen Theoretikern stets als traurig apostrophierten 3. Modus. Die Musik bekommt dadurch einen leicht melancholischen Unterton und vermittelt so – wenn dies keine Überinterpretation ist – den Eindruck, das Glück, von dem der Text erzählt, sei letztlich unerreichbar.

³⁷ Mit seiner zwei *piedi* andeutenden Reimfolge Aa.BcDbcD.EfEf.Aa tendiert das Madrigal schon recht stark zur Struktur der Ballata; Don Harrán (1986) würde hier von der Mischform des „ballata-madrigal“ reden. Nuernberger (1963, I, S. 94) interpretiert die Form dagegen als von einem Refrain eingerahmte Kanzonenstrophe.

³⁸ WertCW XV, S. 37.

Dabei enthält der Text selbst durchaus eine Steigerung, wenn er die Anfangsworte bei ihrer Wiederkehr deutlich als Hilfeschrei – »gridar« – ankündigt und in Szene setzt.

Gleich drei Reprisenertexte vertonte dagegen Marc'Antonio Ingegneri in seiner frühesten Publikation, dem wohl Ende der 1560er Jahre erschienenen *Primo libro a 4* (das nur in Nachdrucken von 1578 und 1592 überliefert ist): zwei Madrigale in »ballatesker Ringform«, *Non mi toglia 'l ben mio* und *I' vo cantar mai sempre*, sowie die schon besprochene reprisenhafte Ballata *Fugga longe da me*. Nun wissen wir von Ingegneri selbst, daß er mit Rore während dessen letzter Lebensjahre in Parma engen Kontakt pflegte³⁹ und von ihm manche künstlerische Anregung empfing (als einer von denen, »li quali pote-rono [...] essere con M. Cipriano familiarmente, et ricevere dalla conversatione, et dalla viva voce più espressi i suoi ammaestramenti«, wie er 1586 schreibt⁴⁰).

Man kann sich gut vorstellen, daß er dabei nicht nur Rores in jenen Jahren geschriebene Reprisenmadrigale kennenlernte, sondern sich mit dem verehrten Meister auch über grundsätzliche Fragen einer besonders geschlossenen Formbildung im Madrigal unterhielt. Vielleicht überließ er ihm dabei sogar ein eigenes Reprisenmadrigal zur kritischen Durchsicht – so ließe sich jedenfalls am ehesten erklären, daß *Non mi toglia 'l ben mio* nach Rores Tod im Herbst 1565 zusammen mit anderen Madrigalen aus dessen Nachlaß unter Rores Namen gedruckt wurde, noch bevor es Ingegneri in seinem *Primo libro a 4* als eigenes Werk herausbrachte.⁴¹

Noch mehr als Rore in seinen Reprisenmadrigalen betont Ingegneri in *Non mi toglia 'l ben mio*⁴² die Rahmenteile dadurch, daß er ihnen überproportional viel Platz einräumt. Wenn die Eröffnungszeilen »Non mi toglia 'l ben mio / Chi non arde d'amor come facc'io« am Schluß wiederkehren (der erste Vers umformuliert zu »Dunque lasci 'l ben mio«), werden aus den 16 Semibrevis-Takten des Beginns durch Erweiterung und komplette Wiederholung 38 Takte, während die vier Binnenzeilen zusammen nur 28 Takte füllen. Geschlossenheit verleiht Ingegneri – für dessen Autorschaft nebenbei auch die liedhaft-eingängige Melodik der Anfangsphase spricht – der Musik darüber hinaus in der für ihn typischen Weise, die ersten Soggetti ganz ökonomisch

³⁹ In Frage kommen dafür die Zeiträume Februar 1561 bis Frühjahr 1563 und Dezember 1564 bis zu Rores Tod Mitte September 1565; vgl. Jessie Ann Owens, *Cipriano de Rore a Parma (1560-1565). Nuovi Documenti*, in: RIM 11 (1976), S. 5-26.

⁴⁰ In der Widmung seines *Primo libro de madrigali a sei voci*, Venedig: Gardano 1586 (Expl. D-As).

⁴¹ Vgl. Bernhard Meier im Vorwort zu RoreOp V, S. X, sowie Paget 1993.

⁴² Das Madrigal ist ediert sowohl in RoreOp V, S. 18, als auch in IngegneriPLa4, S. 66, und *La musica in Cremona*, S. 24.

aus dem Anfangsmaterial zu entfalten: »Chi non arde d'amor« greift, neu rhythmisiert, das Kopfmotiv *c'-a-d'-c'* des Anfangsthemas auf, während dessen Rhythmus dann, melodisch neugefaßt, zur dritten Textzeile wiederkehrt.

Dadurch daß Ingegneri dem Satz zu Beginn den Baß verweigert und den ersten Vers nur dreistimmig exponiert, stellt er natürlich bildhaft den angesprochenen Verlust, das »mi toglia«, dar. Dennoch mißachtet er nicht völlig die Regel, ein Soggetto jeweils in allen Stimmen zu bringen. Denn wenn der Baß schließlich in Takt 5 einsetzt, eröffnet er zwar schon die Durchführung von Vers 2, tut dies aber (wie erwähnt) mit einer Variante des Anfangsthemas, ganz so, als wolle er nachträglich doch noch die offene Rechnung aus Vers 1 begleichen. Das Verfahren, das zweite Soggetto motivisch aus dem ersten zu entwickeln, wird so von Ingegneri höchst feinsinnig als etwas vorgeführt, das selbst schon in der ('defekten') Struktur der Anfangstakte als notwendige Konsequenz enthalten ist.

Nicht weniger intelligent reagiert Ingegneri am Beginn der Reprise auf die kleine textliche Änderung (s. BEISPIEL 57). »Dunque lasci 'l ben mio« bedeutet zwar das gleiche wie »Non mi toglia 'l ben mio«, doch es fehlt das Schlüsselwort »toglia«, und die Aufforderung »laß mir mein Liebes« wäre durch eine ihres Basses beraubte Imitation widersinnig vertont. Ingegneri füllt nun den Satz nicht einfach zur Vierstimmigkeit auf, sondern wiederholt die Anfangstakte genau in ihrer Originalgestalt (T. 48 ff.), so daß die musikalische Reprise deutlich akzentuiert ist und damit auch die inhaltliche Entsprechung, trotz der anderen Wortwahl. Aufs Ganze gesehen komplettiert er aber die *imitazione*, nimmt ihr also nicht mehr den Baß, sondern »läßt« ihn ihr im Sinne des Textes: dergestalt nämlich, daß er dem eigentlichen Reprisesbeginn noch zwei (thematisch relativ freie) Einsätze im Tenor und Baß vorschaltet, verwoben in die Kadenz der vorausgehenden Zeile. Zugleich erreicht er damit, daß die Reprise sich einerseits (ab Takt 44) prozeßhaft-bruchlos aus dem Fluß der Musik herauskristallisiert und sich andererseits doch (ab Takt 48) prägnant als Wiederkehr des Anfangs präsentiert.

Die geschlossene Dreiteiligkeit der Großform A-B-A' würde sich in diesem Madrigal übrigens selbst demjenigen vermitteln, der sich beim Repriseseintritt nicht mehr an die Anfangsthematik erinnert. Denn Ingegneri hebt die Formteile voneinander ab, indem er ihnen verschiedene Arten von Musik gibt: den Rahmenteil eine imitatorische Kontrapunktik, dem Mittelteil eine durchweg homophone Textur mit blockhaft durch Pausen voneinander getrennten Phrasen. Doch so deutlich er die Form strukturiert, so sorgfältig bindet er die Formteile an den kritischen Punkten, den Nahtstellen, zusammen. Der erste Teil schließt mit zwei strikt homophonen Takten und nimmt

BEISPIEL 57: M. A. Ingegneri, *Non mi toglia 'l ben mio* (I a 4, vor 1572), T. 43

43

co - re. Dun - que

re. Dun -

re. Dun - que la - sci'il ben mi - o, Dun - que la -

co - re. Dun - que la - sci'il ben mi - o

50

la - sci'il ben mi - o Chi non ar - de d'a-mor

que la - sci'il ben mi - o. Chi non ar - de d'a-mor, Chi

sci'il ben mi - o Chi non ar - de d'a-mor co - me fac - c'i - o

Chi non ar - de d'a-mor co - me fac - c'i - o

damit die Textur des darauf folgenden Mittelteils schon vorweg; dieser wiederum beginnt mit dem schon aus dem ersten Soggetto bekannten Rhythmus, und bei der zweiten Nahtstelle sorgt Ingegneri mit dem Reprisen-Vorspann ebenso effektiv dafür, daß kein Bruch entsteht. (In Gesualdos 1594 gedrucktem *Non mi toglia il ben mio*⁴³ – um nur die prominenteste der bis 1601 noch folgenden sechs Vertonungen dieses Textes zu erwähnen – ist von solchen satztechnischen und semantischen Feinheiten wenig zu spüren. Seine musikalische Reprise läßt Gesualdo erst mit der Zeile »Chi non arde d'amor come facc'io« beginnen, erweitert sie dann aber derart, daß diese Motivik insgesamt fast zwei Drittel des Madrigals füllt, während er das zweite Verspaar des Textes gar nicht vertont. »Dunque lasci il ben mio« bezieht Gesualdo weder auf »Non mi toglia il ben mio«, noch arbeitet er eine semantische Differenz heraus.)

Das Verfahren, die refrainartigen Rahmenteile durch eine andere Textur vom Mittelteil abzusetzen, wendet Ingegneri auch in *I' vo cantar mai sempre*⁴⁴

⁴³ Ediert in GesualdoSM II, S. 56.

⁴⁴ Ediert in *La musica in Cremona*, S. 5, und IngegneriPLa4, S. 18.

an, allerdings in umgekehrter Weise. Den hier nur einzeiligen Refrain, der (minimal verändert zu »Ti vo cantar mai sempre«) als Schlußzeile wiederkehrt, vertont er homophon und im Dreiermetrum, im Gestus eines unbeschwerten Tanzliedchens, den gesamten Mittelteil aber geradtaktig und kontrapunktisch aufgelockert. Zwei grundverschiedene Arten von Musik stehen so einander gegenüber: In den Rahmenzeilen ist der Akt des Singens selbst dargestellt, während die Binnenzeilen – in denen die redende Person erklärt, warum sie sich so glücklich fühlt, daß sie fortwährend singen will – eine Erzählhaltung einnehmen und sich gewissermaßen in musikalischer Prosa artikulieren.

Dadurch daß nun die sechstaktige Liedphrase, die das Madrigal eröffnet, sich wie der Beginn einer Villanella gibt, weckt sie die Erwartung, sie würde sofort wiederholt, wie es in den leichten Genres stets der Fall ist. Diese Wiederholung bleibt jedoch aus, und die liedhaft-tänzerische Musik wird abgebrochen, bevor sie richtig begonnen hat. Doch die Forderung nach Wiederholung schwebt noch im Raum, um dann erst mit beträchtlicher Verzögerung erfüllt zu werden, wenn die Liedphrase zur Schlußzeile unverändert wiederkehrt (und dies sogar zweimal, da Ingegneri den zweizeiligen Schlußteil insgesamt noch wiederholt). Die musikalische Form wirkt für sich genommen so logisch, daß man den Eindruck gewinnen könnte, die Reprise sei nicht eine Funktion des Textes, sondern die Musik selbst provoziere die Wiederkehr der Anfangsworte.

In seinen späteren Publikationen – sieben Madrigalbücher sind von ihm noch überliefert, davon zwei unvollständig – wählte sich Ingegneri nie wieder derartige ringförmige Madrigaltexte. Gleichwohl erprobte er auch weiterhin Möglichkeiten musikalischer Reprisesformen im Madrigal, mit musikalischen Strukturen, die in sich schlüssig genug waren, um auf den Außenhalt, den ein reisenhafter Text gibt, ganz verzichten zu können.

Es würde nun zu weit führen, hier alle textlich-musikalischen Reprisesmadrigale auch nur der wichtigsten Komponisten zu besprechen, und es wäre im übrigen auch nicht sehr ergiebig. Denn in aller Regel wird die musikalische Reprise ganz einfach durch den wiederkehrenden Text ausgelöst und erweckt nicht den Eindruck, als resultiere sie aus einer wie auch immer gearteten inneren Logik der Musik. Da in Vertonungen ringförmiger Madrigaltexte die geschlossene musikalische Form im Grunde schon durch die Textform vorgegeben ist, sagt diese Art der musikalischen Reprisesform auch nichts darüber aus, ob dem jeweiligen Komponisten spezifisch musikalische Kohärenz besonders am Herzen liegt. Aufschlußreich kann hierbei höchstens sein, wie oft ein Komponist zu solchen ringförmigen Textvorlagen gegriffen hat oder

auch in welcher Phase seines Schaffens. So ist es vielleicht kein Zufall, daß Luca Marenzio erst 1585 mit *Io morirò d'amore* und *Posso, cor mio, partire* solche Reprisenmadrigale zum Druck gab,⁴⁵ in dem Jahr, in dem sich seine publizierten Madrigale vom Prinzip der kleingliedrigen Reihung pittoresker Motive allmählich abwenden und die Einheit der musikalischen Form stärker betonen. Eine angedeutete Refrainform zeigt freilich auch schon sein frühes, im *Primo libro a 5* von 1580 gedrucktes Madrigal *Partirò dunque, ohimè*, dessen Schlußzeile »Prestami aiuto, Amore« der zweiten Zeile (»Porgimi aita, Amore«) textlich ähnelt und musikalisch ziemlich genau entspricht.

Den Spielraum, den ein Komponist beim Umgang mit solchen Reprisen-texten gleichwohl hatte, demonstrieren komplementär die beiden Madrigale Andrea Gabrieli über ringförmige madrigalische Texte.⁴⁶ In *Donna, per acquetar vostro desire* (*I a 5*, 1566) wandeln die Schlußverse des Gedichtes die Anfangsverse ziemlich frei ab, aus »Donna, per acquetar vostro desire / Non m'è grave il morire« wird »Donna, s'in ciò quetass'il mio desire / O che dolce morire!«. Gabrieli gestaltet den Schluß trotzdem als exakte Reprise der elf Anfangstakte, lediglich erweitert um einen Anhang, betont also musikalisch die inhaltliche Entsprechung. Umgekehrt verfährt er in *Laura soave, vita di mia vita* (*II a 5*, 1570). Der wörtlichen Wiederkehr des ersten Verses am Ende von Cassolas Gedicht (»Et ben morrò, se tosto non m'aita / Laura soave, vita di mia vita«) begegnet er mit einer Reprise, die zum größten Teil neugestaltet ist und erst am Schluß den vier Anfangstakten weitgehend entspricht. Hier hat der freie Reprisenbeginn offenkundig die Aufgabe, von der lebhaften Rhythmik der vorausgehenden Zeilen zur breit gedehnten Rhythmik der wiederaufgenommenen Anfangstakte hinzuleiten, und Gabrieli tut dies, indem er »Laura soave« doppelt so schnell wie am Anfang bringt, dann die ganze Zeile neugefaßt zum Rhythmus der drittletzten Zeile erklingen läßt und die tatsächliche Reprise für die letzten Takte aufspart, wo sie als auskomponiertes Ritardando einen wirkungsvollen und organischen Schluß bildet.

Laura (oder *L'aura*) *soave, vita di mia vita* gehörte zu den beliebtesten Reprisentexten und wurde zwischen 1546 und 1589 mindestens elfmal als Madrigal vertont,⁴⁷ unter anderem auch von Benedetto Pallavicino (publiziert in seinem *Terzo libro a 5* von 1585). Pallavicino scheint eine Vorliebe für derartige Reprisentexte gehabt zu haben. In jedem seiner folgenden vier Madrigal-bücher zu 5 Stimmen griff er wieder zu einem solchen Text, darüber hinaus

⁴⁵ Im *Terzo libro a 6*, MarenzioOp IV, S. 1 und S. 49.

⁴⁶ Ediert in A. GabrieliCM 3-4, S. 42 und S. 133.

⁴⁷ Außer Pallavicino, Martoretta (1552), Agostini (1571) und Orologio (1589) nur von weitgehend unbekannten Komponisten; s. die Angaben im »Nuovo Vogel«.

vertonte er auch *S'io miro in te m'uccidi* im *Quinto libro a 5* (1593) als Reprisenmadrigal, obwohl hier die vorletzte Zeile mit ihrem Text »Pur bramo esser mirando e osand'ucciso« keineswegs eine Wiederholung der Anfangstakte erzwingt. Aber natürlich unterstreicht die (wenn auch nur kurze und variierte) musikalische Reprise hier sehr schön die inhaltliche Beziehung zum ersten Vers. Wie in *Laura soave* wird der erste Vers unverändert als Schlußzeile wiederholt in *Ben è ragion ch'io t'ami* (*IV a 5*, 1588) und *Oggi nacqui ben mio* (*VI a 5*, 1600), und in allen drei Fällen gestaltet Pallavicino dies auch als mehr oder weniger variierte musikalische Reprise. (Den hier zum erstenmal im Madrigal erscheinenden Guarini-Text *Oggi naqui ben mio* vertonten kurz darauf auch Luzzaschi und Banchieri, später unter anderem noch Sigismondo d'India).

Stärker abgewandelt zu einer im wesentlichen neugefaßten Durchführung des Anfangssoggettos ist schon die Reprise in *T'amo, mia vita, la mia cara vita* (1593), wo der Schlußvers nur die Hälfte des ersten Verses wörtlich (und wie so oft als Zitat) wiederaufgreift: »„T'amo, mia vita!“ la mia vita sia«. (Auch dieses Guarini-Gedicht vertonte Pallavicino offenbar als erster; ihm folgten neben vielen anderen Philippe de Monte in seinem *Ottavo libro a 6* von 1594, Giovanelli 1599, Luzzaschi 1601 und Gesualdo mit einer kaum noch eine Reprisenstruktur andeutenden Fassung in seinem *Quinto libro a 5* von 1611).

Aus dem Umstand, daß Pallavicino häufiger als seine Kollegen ringförmige madrigalische Texte vertonte, kann man nicht unbedingt folgern, daß ihn an solchen Textvorlagen vor allem ihre formalen Implikationen interessierten, jene abgerundete musikalische Form, die sich daraus wie von selbst ergab. In einem Fall zumindest, in *Dimmi, per grazia, Amore* – publiziert drei Jahre nach Pallavicinos Tod in seinem *Settimo libro a 5* von 1604 – verzichtete er nämlich ganz darauf, die latente Reprisenstruktur des Textes musikalisch umzusetzen. Zwar nicht wörtlich, aber doch deutlich genug rekurren hier die beiden Schlußverse (wieder mit »dunque« anknüpfend) auf den Beginn des Textes: aus »Dimmi per grazia, Amore / In quante parte ha la mia donn'il core« wird »Dillo tu dunque, Amore / Ov'ha locato la mia donn'il core«. In Pallavicinos Madrigal erinnert aber höchstens die Skalenmotivik der letzten Zeile entfernt an die entsprechende Zeile des Beginns; von einer Reprise kann hier nicht mehr die Rede sein.⁴⁸

Obwohl es in seiner musikalischen Form nicht sonderlich originell ist und einfach der ringförmigen, die beiden Anfangsverse am Schluß wiederholenden

⁴⁸ Die zitierten Pallavicino-Madrigale sind – in der Reihenfolge ihrer Nennung – ediert in Pallavicino Op II, S. 57; III, S. 64; II, S. 122; III, S. 175; III, S. 31; IV, S. 44.

Textstruktur folgt, soll Palestrinas hier *La cruda mia nemica* nicht unerwähnt bleiben – einfach deswegen, weil es zu den musikalisch schönsten Reprisenmadrigalen überhaupt gehört. Das 1586 im Zweitem Buch zu vier Stimmen publizierte Madrigal⁴⁹ kombiniert die wunderbare Abgeklärtheit von Palestrinas anachronistischem Spätstil mit einer für den konservativen Römer höchst bemerkenswerten, an Rore erinnernden Expressivität, die vor satztechnischen Härten nicht zurückschreckt. Die »rohe Feindin«, die sich am Schmerz des Liebenden weidet, vertont Palestrina mit einer herben Eröffnungswendung hin zu dem, was man später den Neapolitanischen Sextakkord nennen wird: Er führt die drei Oberstimmen in 'roher' Parallelbewegung aufwärts, darunter läßt er im zweiten Takt den Baß mit einer unvorbereiteten dissonierenden Quarte einsetzen, in die im dritten Takt nochmals der Tenor hinabspringt.

Wenn dann der ganze Anfangsabschnitt am Schluß wiederkehrt (BEISPIEL 58), im Text wie so oft als Zitat inszeniert (»ond'è forza ch'io dica: ...«), bereitet Palestrina den Wiedereintritt der expressiven Anfangstakte in der vorausgehenden Kadenz wunderschön vor: Im Baß erklingt zu »ch'io dica« schon der Schritt *d-cis* des folgenden Tenoreinsatzes, im Tenor jene Wendung *a-b-a*, die dann oktaviert zum Sopran des Reprisenbeginns wird, und im Sopran das *e-f-e*, das danach eine Oktave tiefer der Alt bringt. Dies alles aber geschieht so, daß sich zwar schon die Herbheit der Harmonik von »La cruda mia nemica« ankündigt, die spezifische Klangfolge selbst aber hier noch nicht vorweggenommen, sondern für den Reprisenbeginn, für die Worte »la cruda mia nemica« aufgespart wird.

BEISPIEL 58: G. P. da Palestrina, *La cruda mia nemica* (II a 4, 1586), T. 40

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G minor, 4-part setting. The score is for measure 40, indicated by the number '40' above the first staff. The lyrics are: 'On - d'è for - za ch'io di - ca: La cru - da mia ne -'. The Soprano part starts with a half note G4, followed by a half note A4, then a half note B4, and finally a half note C5. The Alto part starts with a half note F4, followed by a half note G4, then a half note A4, and finally a half note B4. The Tenor part starts with a half note E4, followed by a half note F4, then a half note G4, and finally a half note A4. The Bass part starts with a half note D3, followed by a half note E3, then a half note F3, and finally a half note G3. The score is written in a single system with four staves.

⁴⁹ Ediert in PalestrinaW XXVIII, S. 112.

45

mi - ca Del mio do - lor si pa-sce e

ne - mi - ca Del mio do - lor si pa-sce, del mio do - lor si pa-sce

ne - mi - ca, ne - mi - ca Del mio do - lor si pa-sce

da mia ne - mi - ca Del mio do - lor si pa-sce

Claudio Monteverdi vertonte einen ringförmigen Text des klassischen Typs – ein Cinquecentomadrigal mit identischen Rahmenzeilen – erst relativ spät: in *Sì, ch'io vorei morire*, einem Madrigal, das seinem Stil nach höchstwahrscheinlich zu den zuletzt geschriebenen Stücken des *Quarto libro* von 1603 gehört.⁵⁰ Mit musikalischen Reprisestrukturen hatte Monteverdi schon in früheren Madrigalen gearbeitet, vor allem natürlich in der großen Ballata-Vertonung *Non si levava ancor* von 1590, aber auch in *Non giacinti o narcisi*⁵¹ und in *Io mi son giovinetta*, einem zwar erst 1603 gedruckten, aber sicher schon acht bis zehn Jahre früher geschriebenen, im Stil noch ganz kanzonettenhaften Madrigal.⁵² Sein dialogisch angelegter Text, dessen Reimfolge ein wenig an die Ballata erinnert, enthält eine variiierende Binnenreprise: Auf das »Io mi son giovinetta / E rido e canto alla stagion novella« der Schäferin antwortet in der Mitte des Gedichtes das Vögelchen »Son giovinett'anch'io / E rido e canto alla gentil e bella / Primavera d'amore«, und Monteverdi gestaltet diese Replik denn auch logischerweise als Variation der Anfangstakte. In *Sì, ch'io vorei morire*⁵³ jedoch gewinnt der Reprisengedanke eine völlig neue Qualität – er zieht das gesamte musikalische Geschehen in seinen Bann und wird zum Satzprinzip schlechthin.

Der zehnzeilige madrigalische Text, dessen Autor bislang nicht identifiziert wurde,⁵⁴ beschreibt mit der jener Zeit noch eigenen Unbefangenheit

⁵⁰ Tomlinson (1987, S. 111) vermutet eine Entstehungszeit nach März 1600, dem Publikationsdatum von Pallavicinos *Sesto libro a 5*, dessen sequenzenreichen Stil Monteverdi hier (wie Tomlinson meint) durch Übertreibung karikiere. Das Madrigal ist ausführlicher beschrieben bei Schrade 1950, S. 193 ff.

⁵¹ Publiziert ebenfalls 1590 im Zweiten Madrigalbuch; s. unten S. 262.

⁵² MonteverdiOp V, S. 152.

⁵³ MonteverdiOp V, S. 171.

⁵⁴ Daß der Text von Mauritio Moro stammen könnte (der eine Reihe von Gedichten mit eben dieser Anfangs- und Schlußzeile schrieb), bleibt vorerst eine bloße Vermutung; s. Tomlinson 1987,

einen Liebesakt. Er wiederholt die Anfangszeile, die das Verlangen nach dem »kleinen Tod« ausdrückt, am Schluß in der schon bekannten Manier als Zitat in direkter Rede, eingeleitet durch »i'torn'a dire«. Bereits mit dem vorletzten Vers aber rundet sich die Form des Gedichts, wenn mit »Ahi bocca, ahi baci, ahi lingua« die Schlüsselwörter der Verse 2-4 wiederkehren, und der Kreis schließt sich mit der wörtlichen Reprise:

Sì, ch'io vorei morire,
 Ora ch'io bacio, amore,
 La bella bocca del mio amato core.
 Ahi cara e dolce lingua,
 Datemi tanto umore,
 Che di dolcezza in questo sen m'estingua!
 Ahi vita mia, a questo bianco seno,
 Deh, stringetemi fin ch'io venga meno!
 Ahi bocca, ahi baci, ahi lingua, i'torn'a dire:
 »Sì, ch'io vorei morire!«

Auch die Musik ist am Ende genau da, wo sie schon am Anfang war: Notengetreu und ohne jede Erweiterung wiederholt Monteverdi zur Schlußzeile die sechs Takte der Anfangszeile (s. BEISPIEL 59). In dieser Hinsicht folgt er der Textform also noch strenger als bei solchen Texten in der Gattungsgeschichte üblich. Die Anfangstakte bilden nun einerseits höchst realistisch den Text »Sì, ch'io vorei morire« ab, den Wunsch schon im Augenblick seiner Erfüllung zeigend. In der Art und Weise, wie die Musik schubweise in sich zusammenfällt, sind aber zugleich schon die wichtigsten satztechnischen Elemente vor geprägt, die dann die Musik sämtlicher folgender Verse mit Ausnahme der kurzen zweiten Zeile kennzeichnen: die den gesamten Ambitus durchschreitende melodische Bewegung in einer Richtung, die Wiederholung eines rhythmisch prägnanten, kurzen Motivs und – als Kombination beider Momente – die im 16. Jahrhundert noch als einfallslos verpönte, durch und durch 'barocke' Technik der Sequenz, forciert angewandt auf alle Stimmen.

Die Musik des dritten Verses besteht im Canto aus wenig mehr als einer durchgehend aufsteigenden Oktavskala *d'-d''*, gestützt von einer zickzackförmig ansteigenden, sequenzhaften Baßlinie, die man als vage Spiegelung der Baßlinie der Anfangstakte auffassen kann. In Takt 15 beginnt mit der vierten Zeile eine neue, 13 Takte lang beibehaltene Struktur aus einem rhythmisch prägnanten Motiv, das taktweise immer einen Ton höher einsetzt und sich mittels Sekundreibungen durch alle Stimmen stufenweise höher schraubt, beginnend mit dem *a* der kleinen Oktav und endend erst auf *d''* (nachdem die

Folgezeile »Datemi tanto umore« ebenfalls in den Sog dieser Sequenzstruktur geraten war und sie bruchlos fortgesetzt hatte). Hier, in Takt 27, kippt die Bewegung wieder zurück: In breiten Notenwerten und wieder mit taktweise wechselnden Sekundreibungen sinkt die Musik in einer großen Gegensequenz herab, die »dolcezza« der Umarmung lange auskostend und zu »m'estingua« wieder notengetreu in jene extrem tiefe Kadenz auf *a* mündend, die schon das Wort »morire« in den Takten 5 und 6 charakterisiert hatte.

Den folgenden siebten Vers vertont Monteverdi ohne diese lineare Dynamik, vielmehr extrem statisch, indem er die Motive »Ahi vita mia« und »a questo bianco seno« zwar unablässig wiederholt, sie aber auf einen Ton 'festnagelt' – wie eine verhinderte Sequenz. (Beide Motive sind eng miteinander verwandt und doch klar profiliert: das erste als emphatischer Ausruf, das zweite als melodische Kreisfigur, die den »weißen Busen« zeichnet). »Deh, stringetemi fin ch'io venga meno« (T. 49) ist dann wieder eine ganz mechanische, zweistimmige Sequenz, wiederum mit linearer, anderthalb Oktaven durchschreitender Abwärtsbewegung, aber verdichtet zu halbtaktig wechselnden Sekundvorhalten (vgl. die Parallelstelle am Beginn von BEISPIEL 59).

Die gleiche Musik kehrt nach einer Wiederholung der vier Takte von »a questo bianco seno« in Takt 58 wieder, nun aber in umgekehrter Bewegungsrichtung, als aufsteigender Tiefchor und durch Austerzung zur Dreistimmigkeit gesteigert. Noch ein weiteres Mal, geradezu ritornellhaft, wiederholt Monteverdi dann den Abschnitt »a questo bianco seno« und läßt auf ihn die Anschlußzeile »Deh, stringetemi ...« nun wieder wie beim erstenmal als fallende Oberstimmensequenz folgen, jetzt kombiniert mit einem Baß, der schon (musikalisch als Quartfallsequenz) den Text des neunten Verses vorträgt (BEISPIEL 59).

Wenn »Ahi bocca, ahi baci, ahi lingua« anschließend von allen Stimmen aufgegriffen wird, kehrt Monteverdi die Bewegungsrichtung wieder um, und im Canto ist die Sequenzmelodik erneut nichts anderes als eine durchgehende Oktavskala. Die Worte »torn'a dire« vertont er, den Wortsinn realistisch umsetzend, als Wendepunkt dieser Struktur, doch wäre eine solche Motivation durch den Text an dieser Stelle gar nicht mehr nötig. Die Musik hat in ihrem beständigen Auf- und Ab längst eine solche Eigendynamik entwickelt, daß in Takt 79 eigentlich gar nichts anderes mehr folgen kann als eine weiträumige skalare Abwärtsbewegung und ein treppenförmig mit Quartfallmotiven absteigender Baß, beides natürlich als Sequenz gefaßt.

All dies folgt in der Tat, wenn in Takt 79 die sechs Anfangstakte notengetreu wiederkehren – was sie ja zunächst nur deswegen tun, weil der Text es fordert. Doch so, wie das ganze Madrigal angelegt ist, scheint mehr noch als der Text die Musik selbst auf diese Reprise zuzusteuern, geradezu zwanghaft

BEISPIEL 59: Cl. Monteverdi, *Sì, ch'io vorrei morire* (IV a 5, 1603), Schluß

68

Deh, strin-ge - te - mi, strin-ge - te - mi, strin-ge - te - mi fin - ch'io ven - ga me -

Ahi boc - ca, ahi ba - ci, ahi lin - gua, ahi lin - gua,

73

me - no! Ahi boc-ca, ahi ba-ci, ahi lin-gua, ahi lin-gua, i' tor-n'a di - re:

- no! Ahi boc-ca, ahi ba-ci, ahi lin-gua, ahi lin-gua, i' tor-n'a di - re:

Ahi boc-ca, ahi ba-ci, ahi lin-gua, ahi lin-gua, i' tor-n'a di - re:

Ahi boc-ca, ahi ba-ci, ahi lin-gua, i' tor-n'a di - re:

Ahi boc-ca, ahi ba-ci, ahi lin-gua, ahi lin-gua, i' tor-n'a di - re:

79

«Sì, ch'io vorrei mo - ri - re, ch'io vo - rei mo - ri - re, ch'io vo - rei mo - ri - re.»

«Sì, ch'io vorrei mo - ri - re, ch'io vo - rei mo - ri - re, ch'io vorrei mo - ri - re.»

«Sì, ch'io vorrei mo - ri - re, ch'io vo - rei mo - ri - re, ch'io vo - rei mo - ri - re.»

«Sì, ch'io vorrei mo - ri - re, ch'io vo - rei mo - ri - re, ch'io vorrei mo - ri - re.»

«Sì, ch'io vorrei mo - ri - re, ch'io vo - rei mo - ri - re, ch'io vorrei mo - ri - re.»

und so, daß man am Schluß daran zweifeln kann, ob die Musik auch wirklich an ihrem Ende angelangt ist. Nicht von ungefähr verzichtet Monteverdi auf die übliche Schlußverbreiterung oder Kadenzwiederholung; nahtlos könnte man nach dem Schlußtakt, der Takt 6 entspricht, wieder bei Takt 7 einsteigen und so das Madrigal unablässig wiederholen. Mit ihren permanenten auf- und absteigenden Sequenzen scheint die Musik aus sich heraus gar nicht in der Lage, einen Schlußpunkt zu finden, sondern sich eher immer weiter aufzuschaukeln. Ihren immanenten Drang zur 'Unendlichkeit' in begrenzte Bahnen zu lenken, kann wohl tatsächlich nur mit einer musikalischen Kreisform gelingen.

Der große Kreis, den das Madrigal insgesamt beschreibt, ist nicht der einzige. Indem die Musik nicht nur am Schluß, sondern auch schon am Ende von Vers 6 auf die signifikante Kadenz der Takte 5 und 6 zurückkommt, deutet sie eine doppelte Kreisbewegung an. Das beschriebene Auf und Ab der langen Skalengänge und Sequenzen schließlich ließe sich graphisch veranschaulichen mit einer Art Schwingungskurve, die sechs 'Halbkreise' durchläuft und ihre ihre Frequenz zum Schluß hin steigert. Die genaue Mitte des Madrigals schließlich bildet mit den Takten 38-48 (zu Vers 7) eine Passage, in der die Musik nur noch auf kleinstem Raum in sich zu kreisen scheint. Als spränge ein Tonabnehmer auf einer defekten Schallplatte ständig zurück, wiederholt sie unablässig die zweitaktige Drehmotivik von zuerst »Ahi, vita mia« und dann »a questo bianco seno«. Drastisch faßt Monteverdi damit die Konvulsionen der sexuellen Vereinigung in Töne – im Grunde mit denselben Mitteln wie zweihundertfünfzig Jahre später Richard Wagner in *Tristan und Isolde*. Auch der extreme Einsatz der Sequenztechnik dient natürlich bei Monteverdi nicht anders als bei Wagner unmittelbar der musikalischen Darstellung sich immer weiter steigender Leidenschaft.

Die Genialität und Komplexität, mit der hier auf den verschiedensten Ebenen Form zu Semantik und Semantik zu Form wird, dürfte in der Gattung des Madrigals nicht so leicht ein zweites Mal zu finden sein. In ihrer Stringenz ist die Repriseform von *Sì, ch'io vorei morire* gewiß nicht mehr zu überbieten, und auch nicht in der Konsequenz, mit der sie die Ringform selbst thematisiert und in allen denkbaren Gestalten auskomponiert: als melodische Kreisfigur, als in sich kreisendes Repetieren, als großangelegte 'Schwingungskurve' der Sequenzen und Skalengänge, als Wiederaufnahme von Früherem und schließlich als virtuelle Unendlichkeit der Gesamtform. Daß aber Monteverdi gerade diesen Text nicht nur als Madrigal mit einer Reprise, sondern als Madrigal über das Prinzip der Reprise schlechthin vertont, liegt nicht zuletzt im Gedicht selbst begründet, thematisiert es doch ein Geschehen, das – glaubt man der zeitgenössischen Lyrik – wie kein anderes dem Zwang permanenter

Wiederholung unterliegt. »Mille, mille volte« wolle man »sterben«, heißt es in vielen derartigen Gedichten, und das berühmteste von allen, Guarinis vielvertontes *Tirsi morir volea*, hat im Schlußvers ebenfalls einzig die Wiederholung des Ganzen im Sinn: »Che per anco morir tornaro in vita«.

Noch zwei weitere Texte von ringförmiger Struktur vertonte Monteverdi in jenen Jahren um oder kurz nach 1600, und auch hier machte er jeweils mehr daraus als nur eine musikalische Reprisesform. In *Oimè, se tanto amate* aus dem *Quarto libro* von 1603⁵⁵ besteht die Textreprise aus nur einem einzigen Wort: Das Anfangswort »oimè« schließt in perfekter Symmetrie das Gedicht ab als letztes Wort des Verses »Avrete mill'e mille dolci „oimè“«, taucht aber auch in den sechs Binnenversen dreimal auf und ist das zentrale Wort, um das der ganze Text kreist.

In Marenzios und Pallavicinos Vertonungen des Guarini-Madrigals von 1582 und 1600⁵⁶ spiegelt die Musik diese gleichsam monothematische Textstruktur so gut wie überhaupt nicht wider, nicht einmal der Schluß nimmt dort motivisch auf den Beginn Bezug. Völlig anders Monteverdi: Er isoliert sofort das Wort »oimè«, wiederholt es dreimal, jeweils verbunden mit einem Terzfallmotiv, und behandelt es dann durchgehend motivisch, indem er jedes »oimè« als Terzfall setzt (bis auf Vers 3, wo aus dem Terzfall ein Quintfall wird). Darüber hinaus gestaltet er das letzte »oimè« noch als besondere Reminiszenz an den Anfang und akzentuiert so auch die Bogenform des Textes. Genauso, wie Guarinis Text ein Gedicht über das Wort »oimè« ist, ist Monteverdis Madrigal eine Komposition über den Terzfall – besonders drastisch im Schlußteil, wo die »mill'e mille dolci „oimè“« mit endlosen Terzfallsequenzen vertont sind, die alles mit sich zu reißen scheinen.

In *T'amo, mia vita*, einem der Generalbaßmadrigale des Fünften Buches von 1605, kehren die Anfangsworte »T'amo, mia vita« und ihr Motiv in vergleichbarer Weise mehrfach im Laufe des Stückes wieder. Doch hier liegt dem ein selbstherrlicher kompositorischer Eingriff zugrunde: In Guarinis Madrigal erscheinen die Worte außer am Anfang nur im Schlußvers (wie bei »Oimè, se tanto amate« als Zitat), und die zahlreichen anderen Vertonungen des beliebten Textes deuten denn auch höchstens eine Reprisesform an. Daß Monteverdis unorthodoxer Umgang mit dem Gedicht gleichwohl ganz aus dem Geist des Textes abgeleitet erscheint,⁵⁷ zeigt nur einmal mehr seine Sonderstellung in dieser an begabten Komponisten wahrlich nicht armen Zeit.

⁵⁵ MonteverdiOp V, S. 47.

⁵⁶ Gedruckt in Marenzios III. Buch *a* 5 (1582) und Pallavicinos VI. Buch *a* 5 (1600).

⁵⁷ S. dazu unten S. 371.

Wie eine Rückkehr zu längst vergangenen Zeiten wirkt demgegenüber, obwohl im neuen Generalbaßsatz geschrieben, das 15 Jahre später publizierte *Non è di gentil core* für zwei Soprane und Generalbaß in Monteverdis Siebtem Madrigalbuch von 1619.⁵⁸ Schon sein Text – den neben anderen schon Ruggerio Fontanelli (1604) und Sigismondo d'India (1615) vertont hatten – hat nichts von der epigrammatischen »acutezza« eines Guarini-Madrigals. Vielmehr entspricht er ganz dem Schema der sentenzenhaften Gedichte in Ringform, die in der Mitte des 16. Jahrhunderts florierten. Wie dort so häufig, wird auch hier der Reprisesanschluß mit »dunque« hergestellt, was den Dichter freilich zu einer häßlichen Wiederholung von »non è« zwingt, um den Elfsilbler zu komplettieren:

Non è di gentil core
 Chi non arde d'amore;
 Ma voi, che del mio cor l'anima sete
 E nel foco d'amor lieta godete,
 Gentil al par d'ogn'altro avete il core
 Perch'ardete d'amore.
 Dunque non è, non è di gentil core
 Chi non arde d'amore.

Der alles andere als geniale Text hat Monteverdi auch nicht unbedingt zu kompositorischen Höchstleistungen getrieben. Formal folgt die Musik genau dem Text; zu den beiden Refrainversen läßt Monteverdi, eingeleitet durch einen kurzen Vorspann, zunächst die Musik des Anfangsteils mit vertauschten Stimmen wiederkehren, um dann noch eine figurativ gesteigerte Coda anzuhängen. Der Grundriß entspricht in seinen die Reprise stark betonenden Proportionen den besprochenen Reprisesmadrigalen von Rore und Ingegneri, ohne daß die Rückkehr zur Anfangsthematik in einer ähnlichen Weise den Anschein erweckt, einer innermusikalischen Logik zu folgen. So modern der generalbaßgestützte Duettsatz an sich auch ist⁵⁹: Innerhalb von Monteverdis eigener Auseinandersetzung mit der Reprisesform knüpft das Madrigal weniger an die Stringenz und Komplexität der Reprisesformen von 1603/1605 an als an die Art und Weise, wie schon seit Verdelot ballateske Gedichtformen in Musik gesetzt wurden.

Im vokalen Generalbaßsatz des 17. Jahrhunderts aber gehörte gerade einer schlichten A-B-A'-Form, wie sie *Non è di gentil core* zeigt, die Zukunft, ist hier doch schon das Formprinzip der Da-capo-Arie vorweggenommen. Zwar

⁵⁸ Monteverdi TO VII, S. 8.

⁵⁹ Vgl. Whenham (1985, I, S. 165), der hier einen gewissen Einfluß von kurz zuvor publizierten Duettmadrigalen Alessandro Grandis sieht.

sollte es noch Jahrzehnte dauern, bis sich – vor allem mit den Opern von Alessandro Scarlatti – unter den vielfältigen Arienformen des 17. Jahrhunderts die Da-capo-Form als die beherrschende durchsetzte, und Monteverdis Madrigal spielte in diesem Prozeß gewiß keine nennenswerte Rolle. Dennoch ist bemerkenswert, wie sich in *Non è di gentil core* gleichsam zwei musikalische Epochen die Hand geben – wie aus der Symmetrie und der klaren Struktur seiner Reprisesform ein neues, 'barockes' Formgefühl spricht, für das die ballatesken, poetisch-musikalischen Strukturen aus dem zweiten Drittel des Cinquecento plötzlich wieder ganz aktuell waren.

Primär musikalische und symbolische Reprisesformen

Wenn bei Vertonungen von Reprises-Ballaten oder Madrigaldichtungen mit ausgeprägter Ringform die entsprechende reprisenhafte Gestaltung der Musik schon durch den Text nahegelegt wird, so begegnen hin und wieder auch Fälle, in denen die ringförmige Geschlossenheit der musikalischen Form zumindest nicht zwingend aus dem Text folgt, zwar textlich sinnvoll, aber eher musikalisch motiviert erscheint oder überhaupt nicht aus dem Text erklärbar ist. Vergleichsweise stark durch den Text motiviert ist etwa der siebentaktige Rückgriff auf die Musik des Anfangs mitten in der *seconda parte* von Palestrinas *Oh felici ore, oh giorno fortunato* von 1586: einfach dadurch, daß hier – im drittletzten Vers des Hochzeits-Sonetts – die Anfangsworte als Zitat wiederkehren: »E replicò più volte: Oh felici ore!«.

Weit weniger gibt der Text in Monteverdis *Non giacinti o narcisi* aus dem *Secondo libro a 5* (1590)⁶⁰ eine musikalische Reprisesstruktur vor. Casones siebenzeiliges Madrigal wiederholt zwar im Schlußvers die Worte »giacinti« und »narcisi« aus der Anfangszeile, doch wird man ihm nicht ohne weiteres eine Ringform attestieren, zumal auch die ballateske Reimgleichheit der Rahmenverse fehlt:

Non giacinti o narcisi
Ma piccioletti fior siamo, che amore
Manda a voi, di beltà candido fiore.
Oh, se il sol de' vostri occhi
Pur un poco ne tocchi,
Saran vil alghe poi
E narcisi e giacinti a fronte a noi!

Gemäß dem, was in der Gattung üblich ist, braucht eine derartige Schlußzeile keineswegs mit einem musikalischen Rückbezug zum Anfang vertont zu werden. Monteverdi aber entscheidet sich hier dafür, den Soggetto der ersten Zeile in neu gefaßtem Satz wiederaufzugreifen, und unterstreicht so musikalisch die Geschlossenheit des Textes. Die Reprise der Anfangsthematik ist freilich schon die zweite in diesem Madrigal: Schon nach der Durchführung der dritten Zeile hatte Monteverdi den Anfangssoggetto wiederkehren lassen und in einer zweiten, wiederum 21-taktigen Exposition die drei ersten Verse nochmals durchgeführt. Und beschlossen wird das Madrigal von einer dritten, nochmals neugefaßten Reprise des Anfangsthemas, da Monteverdi beide Schlußzeilen noch ein zweites Mal bringt. Die über den Satz verteilte vier-

⁶⁰ Monteverdi Op III, S. 109.

fache Durchführung der Anfangsthematik gliedert so die Gesamtform beinahe rondohaft in der Art des Schemas A₁-B₁-A₂-B₂-C-D-A₃-D'-A₄.

Überhaupt keine Reprisestruktur zeigt – zumindest auf den ersten Blick – der Text in einem Madrigal von Stefano Venturi Del Nibbio, dem neben Luca Bati wichtigsten Florentiner Madrigalkomponisten der 1590er Jahre, publiziert in dessen *Madrigali a quattro voci* von 1594⁶¹:

»Vo legarti«, dicea	(»Ich will dir«, sagte Cintia,
Cintia, »con questo biondo crin adorno	»mit dieser blonden Locke
L'ardita man'«, e 'ntorno	die entflammte Hand binden«, und sie wand
Intorn'un dolce laccio l'avvolgea;	ringsherum eine zarte Schlinge;
E ridendo dicea:	und lachend sagte sie:
»Se strett'ho 'l dito a te che duol non senta,	»Wenn ich dir den Finger so geschnürt habe,
String'anco tu 'l cor mio ch'io son contenta!«	daß du keinen Schmerz fühlst,
	drück' auch du mein Herz, daß ich zufrieden
	bin!«)

Venturi läßt zu den Worten »String'anco tu 'l cor mio« im Schlußvers die sechstaktige Musik von »Vo legarti, dicea« wiederkehren, eine Musik, die mit ihren Ketten von übergebundenen Noten ganz dem Bild des Bindens verpflichtet ist⁶² (s. BEISPIEL 60). Damit arbeitet Venturi musikalisch eine Beziehung zwischen den beiden Rahmenzeilen heraus, die im Text zwar gedanklich enthalten ist (was nicht zuletzt das Wort »anco« zeigt), aber eben nicht unmittelbar sinnfällig: Kein Wort aus der Anfangszeile kehrt wieder, und mit »Drücke auch du mein Herz« benutzt der Schluß für den gleichen Sachverhalt ein anderes Bild als der Anfang mit »Ich will dir [deine Hand] binden«. (Im Gedicht schlägt die vorletzte Zeile die Brücke zwischen beiden Bildern, indem sie mit der Partizipialform von »stringere« schon die Folgen des »legare« am Finger des 'gefesselten' Geliebten anspricht.) Die Musik der Schlußzeile betont jedoch unüberhörbar, daß die Aufforderung Cintias an ihren Geliebten im Schlußvers dasselbe An-sich-Binden meint wie das »Vo legarti«,⁶³ sie interpretiert den Text auf seinen Sinn hin und legt seine gedankliche Ringform frei, statt nur den Worten zu folgen und allein gleich Formuliertes auch gleich wiederzugeben.

⁶¹ Eine handschriftliche Spartierung enthält Butchart 1979, II, S. 213. Vgl. Butcharts Kommentar (I, S. 185), der allerdings die musikalische Repriseform nicht erwähnt.

⁶² Übergebunden sind die Noten natürlich nur in Partiturnotation mit Taktstrichen, in der *tabula compositoria* des Komponisten, nicht in den ohne Taktstriche auskommenden Stimmbüchern. Der Madrigalismus 'funktionierte' aber offensichtlich, sei es durch Gewöhnung, sei es durch Abstraktion vom gedruckten Notenbild, denn das Wort »legare« ist (ähnlich wie »catene«) im Madrigalrepertoire auffallend oft mit solchen Ketten von synkopisch übergebundenen Noten vertont.

⁶³ Beidem liegt natürlich eine sexuelle Metaphorik zugrunde.

BEISPIEL 60: St. Venturi Del Nibbio, *Vo legarti, dicea* (M. a 4, 1594), T. 25

E ri-den-do di-ce-a: Se stret-t'ho'l di-to a te che duol non
 E ri-den-do di-ce-a: Se stret-t'ho'l di-to a te che duol non
 E ri-den-do di-ce-a: Se stret-t'ho'l di-to a te che duol non
 Se stret-t'ho'l di-to a te che duol non

31
 sen-ta, Strin-g'an-co tu'l cor mi-o, Strin-g'an-co tu'l cor
 sen-ta, Strin-g'an-co tu'l cor mio, Strin-g'an-co tu'l cor mio, String'an-co tu'l cor mio
 sen-ta, Strin-g'an-co tu'l cor mi-o, Strin-g'an-co tu'l cor
 sen-ta, Strin-g'an-co tu'l cor mio

Geschickt bereitet Venturi darüber hinaus musikalisch die Wiederaufnahme des Anfangs in Takt 32 vor: Schon »E ridendo dicea« (T. 21) eröffnet er im Canto prägnant mit jener Wendung *a-b* über einem gehaltenen *f* als Baß, die dann zu »String'anco« den Reprisebeginn markiert, und eine ähnliche Anfangswendung gibt er (nun über einem liegenden *d*) auch der vorletzten Zeile »Se strett'ho 'l dito ...« in Takt 28.

Musikalische Repriseformen, die ihre Anlage nicht unmittelbar der Gestalt des Textes (und sei es auch nur seiner Reimfolge) verdanken, sind im Madrigal des 16. Jahrhunderts selten, was auf der Hand liegt bei einer Gattung, die sich wie keine andere der Zeit durch ein enges Wort-Ton-Verhältnis definiert. Interessant sind diese wenigen Werke aber insofern, als aus ihnen unverhüllt ein Streben nach spezifisch musikalischer Kohärenz spricht, das man bei textgebundenen Repriseformen nicht unbedingt voraussetzen muß. Ein kleines Repertoire dieser Art begegnete schon an früherer Stelle mit einigen 1547, 1579 und 1587 publizierten Madrigalen, die in einem Stil »alla francese« gehalten und meist über Ariost-Ottaven geschrieben sind: Corteccias *Alcun non*

può saper, Ingegnieris *Cantan fra i rami*, *Vaghi boschetti* und *La verginella* (die 4-stimmige wie die 5-stimmige Vertonung) sowie Palestrinas *I vaghi fiori e l'amorose fronde* (wo die musikalische Form durch den resümierenden Charakter der Schlußzeile motiviert scheint).⁶⁴ Wenn im folgenden noch einige andere Madrigale diskutiert werden – Madrigale, in denen eine Repriseform meist auch nur angedeutet ist –, so dürfte es nicht überraschen, daß nur Namen von solchen Komponisten fallen, bei denen sich schon in anderem Zusammenhang immer wieder gezeigt hatte, daß ihre Madrigale besonders auf musikalisch-formale Geschlossenheit bedacht sind.

Eine notengetreue, achttaktige Reprise, die zur Schlußzeile lediglich mit vertauschten Tenor-Stimmen die Musik der Anfangszeile wiederholt, enthält Alessandro Striggios fünfstimmiges *Sì dolc'è d'amar voi* von 1560.⁶⁵ Im zugrundeliegenden Gedicht, einem Cinquecentomadrigal, spricht dem Sinn nach nichts dafür, den Schluß wie den Beginn zu vertonen. Zwar kehrt der Anfangsreim im letzten Verspaar wieder, was entfernt an Ballata-Strukturen erinnert, doch konnte dies um 1560 eigentlich kaum mehr eine musikalisch identische Gestaltung begründen (was nicht ausschließt, daß die Idee zu dieser Form vielleicht dennoch in einem solchen formalistischen Denken wurzelt⁶⁶):

Sì dolc'è d'amar voi lo mio desio
 Che d'amar altro 'l cor preso non cura,
 E sì bella natura
 Vi fece, donna, 'l ciel, sì honest'e accorta
 Che sete voi che porta
 Fra tante belle sola 'l prim'honore;
 Però car m'è l'ardore
 Che da vostr'occh'entro nel petto mio,
 Cagion ch'ogn'altro bel pong' in oblio.

Allzu spitzfindig wäre es wohl, einen Widerspruch darin zu sehen, daß die Musik sich ausgerechnet dort wieder an die Musik des Anfangs 'erinnert', wo der Text vom Vergessen alles anderen Schönen redet (»ch'ogn'altro bel pong' in oblio«). Die inhaltliche Beziehung zwischen Text und Musik ist in diesem Madrigal durchweg nicht so eng wie zur selben Zeit beim späten Rore, und Striggio hätte bei seiner eher neutralen Art der Vertonung, die kaum je ein Wort ein wenig ausmalt, auch eine beliebige andere Zeile mit der Musik des

⁶⁴ S. das Kapitel oben S. 99 ff.

⁶⁵ Das in Striggios *Primo libro a 5* publizierte Madrigal ist noch nicht ediert; als Quelle diente der Nachdruck von 1566 (Venedig: Scotto, Expl. D-Mbs).

⁶⁶ Man vergleiche im selben Buch *Notte felice, avventuroso e bella*, wo Striggio in dem Gedicht mit der Reimfolge ABbACcDD die beiden affektiv ähnlichen, aber sonst nicht parallelen A-Zeilen mit fast derselben 12-taktigen Musik versieht (Spartierung bei Butchart 1979, II, S. 38).

Anfangs versehen können. Daß er dies gerade in der Schlußzeile tut, rundet die Form natürlich am wirkungsvollsten ab.

Eine etwas andere, nicht einmal mehr mit der Reimfolge des Textes verknüpfte Konzeption zeigt Benedetto Pallavicinos 1585 publiziertes, fünfstimmiges Madrigal *Non ha sì belle perle l'Oriente*.⁶⁷ Hätte Cipriano de Rore das Gedicht in seinen letzten Jahren vertont, hätte er wohl in der vierten Zeile die Anfangsthematik wiederaufgegriffen (und vielleicht auch die Verse 2 und 6 parallel gestaltet), um die syntaktische wie inhaltliche Struktur zu unterstreichen:

Non ha sì belle perle l'Oriente,
Come son belli i bei vostr'occhi, o Clori,
Ch'empion di foco anzi di fiamma i cori,
Né così belli son del sol nascente
I chiari raggi ardenti,
Come son più lucenti
Le perle che v'imperlano ad ognora,
Luce dell'alma mia, novella Aurora.

Pallavicino verfährt anders und wiederholt erst in der Schlußzeile die Musik des Anfangs, variiert zwar, aber ebenfalls mit einem Oberstimmtrio beginnend (BEISPIEL 61). Zudem legt er sein Madrigal so an, daß schon ab dem fünften Vers die Motivik wieder dem Anfangssoggetto zu ähneln beginnt, als steuere die Musik ab der Mitte des Madrigals zielstrebig auf eine Reprise zu: »I chiari raggi ardenti« erinnert gestisch und vor allem mit seiner Textur, dem Oberstimmtrio, an den Anfang. Rhythmisch wie melodisch assoziiert auch der Soggetto der siebten Zeile (T. 54), obwohl ganz textgezeugt in seiner bild-

BEISPIEL 61: B. Pallavicino, *Non ha sì belle perle* (III a 5, 1585), Canto

Non ha sì bel - le per - le l'o - ri - en - te, co - me son bel - li i

I chia - ri rag - gi ar - den - ti, né co - sì bel - li son

Le per - le che v'im - per - la - no ad o - gno - ra

Lu - ce dell' al - ma mia, no - vel - la Au - ro - ra

⁶⁷ Im *Terzo libro a 5* (1585), Pallavicino Op II, S. 42.

haften Darstellung der Perlenschnur, die Motivik von Vers 1. Und mit »Come son più lucenti«, am Beginn des letzten Drittels seines Madrigals, führt Pallavicino schon den Rhythmus ein, durch den sich die Reprise im Schlußvers am stärksten vom Anfang unterscheidet.

Marc'Antonio Ingegneris *Quinto libro a 5* von 1587, sein letztes zu Lebzeiten publiziertes Madrigalbuch,⁶⁸ enthält nicht weniger als drei Madrigale mit einer – zumindest angedeuteten – musikalischen Reprise: neben der schon beschriebenen fünfstimmigen Ariost-Vertonung *La verginella* mit ihrem typischen Exordium »alla francese« (und der umfänglichsten Reprise) noch die Madrigale *Cogli la vaga rosa* und *Quasi vermiglia rosa*.⁶⁹ In allen drei Fällen ist dort, wo die Anfangsthematik wiederaufgenommen wird, keinerlei Motivation durch wiederkehrende Worte gegeben; die Formidee dient offenbar in erster Linie dazu, der Musik Kohärenz und formale Geschlossenheit zu geben. Alle drei Madrigale schließlich gestaltet Ingegneri so, daß jeweils die ersten beiden Verse mehr oder weniger mit demselben Soggetto arbeiten. Dadurch exponiert und fixiert er die Anfangsmotivik so deutlich, daß er es sich später leisten kann, den Satz bei ihrer reprisenhaften Wiederkehr neuzufassen – der Soggetto selbst ist 'bekannt' genug, um auch in einer sehr freien, verschleierte Wiederholung des Anfangs noch eine Reprisenwirkung zu entfalten.

Cogli la vaga rosa liegt als Text ein schlichtes Madrigal eines unbekannten Dichters zugrunde, das Ingegneri offenbar als erster vertonte⁷⁰:

Cogli la vaga rosa,
Leggiadra verginella,
Mentr'è novello il fior l'età novella,
E la fronte amorosa
Ne ingemma o 'l seno, et habbi a mente poi:
Così volare i fugaci anni tuoi
E che 'l tuo viso adorno
Può fiorire e sfiorir seco in un giorno.

(Pflücke die liebliche Rose,
reizendes Mädchen, solange
die Blume jung ist und du jungen Alters bist,
und schmücke die liebe reizende Stirn
oder den Busen damit, und denk daran:
So fliegen deine flüchtigen Jahre dahin,
und dein geschmücktes Gesicht
kann blühen und verblühen an einem Tag.)

Ist es ein Zufall, daß die beiden zentralen Wörter des Beginns dieselben sind wie in der Kopfzeile der von Ingegneri schon zweimal mit einer Reprisenform vertonten Ariost-Ottava *La verginella è simil' alla rosa*? Es wäre gut vorstellbar,

⁶⁸ 1607, 15 Jahre nach Ingegneris Tod, gab ein Schüler aus dem Nachlaß noch ein *Sesto libro a 5* heraus, doch hat sich davon nur der Canto erhalten (F-Pmeyer). Die Eintragung Ingegneri II 59 in RISM, Ser. A I, Bd. 12 (*Addenda et Corrigenda*), derzufolge ein kompletter Stimmensatz sich in der Harding Collection in Oxford befinde, ist falsch; sie beruht (wie Nachfragen in Oxford und Kassel ergaben) auf einer Verwechslung der Buchstaben I und J.

⁶⁹ Beide Madrigale sind noch nicht ediert; benutzte Quelle: Expl. D-As.

⁷⁰ Ab 1591 folgten ihm noch einige Komponisten, unter anderem Dentice, Venturi und Massaino.

daß hier Ingegneri unwillkürlich die Ariost-Stanza assoziierte und so auch die an diesem Text erstmals (1579) erprobte, nicht textgebundene Bogenform. Die Anfangsmotivik seines Madrigals erinnert sogar noch ein wenig an den kanzonenhaften Stil »alla francese« (BEISPIEL 62a).

Die Musik der Takte 1-11 läßt Ingegneri zu den beiden Schlußversen wiederkehren, erweitert auf 17 Takte, variiert und stellenweise ganz neu gesetzt. Und dies alles erstaunlicherweise so, daß die Motivik in der Reprise sogar stärker textzeugt wirkt als am Anfang (BEISPIEL 62b): Zu »E che 'l tuo viso adorno« bringt Ingegneri in Takt 41 zunächst die beiden Anfangstakte, erweitert zur Zweistimmigkeit, und springt dann gleich in Takt 4. Damit zieht er im Canto die beiden Fassungen des Anfangssogettos zu einer dritten zusammen, die nun höchst anschaulich die Worte »viso« und »adorno« abbildet, das Gesicht mit der (Halb-)Kreisfigur des Sextbogens $a'-f'-a'$, seinen Blumenschmuck mit der langen melismatischen Auszierung zu »[a-]dorno«. Das Blühen und Verblühen (»Può fiorir e sfiorir«) wird im Canto von dem neu hinzugefügten Motiv der Takte 45 f. mit einem jähen Oktavabsturz angedeutet, später dann – aus der Anfangsmotivik abgeleitet – mit zwei gegenläufigen, punktierten Terzgängen.

Ähnlich wie in *Vaghi boschetti* (1580), wo die Musik des Anfangs in der Reprise nur durch eine Zusatzstimme plötzlich zum Bild der zwischen den Zweigen schwirrenden Vögel wird, erweckt Ingegneri, ohne sonderlich viel zu ändern, den Eindruck, die Wiederkehr der Anfangsthematik resultiere aus sorgsamer Textvertonung – obwohl der Impuls zur musikalischen Reprise gewiß nicht vom Text ausgeht. Das der Gattung entsprechende enge Wort-Ton-Verhältnis ist also auch bei dieser im Prinzip musikalisch konzipierten Form gewahrt.

Ganz unabhängig vom Text scheint auf den ersten Blick die Form in *Quasi vermiglia rosa* gebildet, einem Madrigal zu einem geistlichen Text von Aurelio Orsi, der das Geschehen von Mariae Empfängnis thematisiert:

Quasi vermiglia rosa
Humil'e in se nascosa
Sede la bella donna in atti humili
E in pensier casti e divi,
Quand'il ciel rise, et fu mirabil cosa,
Ch'io vidi nel bel seno
Lampeggiar un sereno,
Che Dio diresti è in esso, e ben fu Dio
Che scendendo nel gremb'a lei s'unio.

(Wie eine wunderbare Rose,
bescheiden und in sich versunken,
saß die schöne Frau in demütiger Haltung,
voll keuscher und göttlicher Gedanken,
als der Himmel lachte und ein Wunder geschah:
Sah ich doch in ihrem schönen Busen
eine himmlische Klarheit aufblitzen,
daß man sagen würde: Gott ist darin, und wohl
war es Gott, der in ihren Schoß hinabstieg und
sich mit ihr vereinigte.)

BEISPIEL 62: M. A. Ingegneri, *Cogli la vaga rosa* (V a 5, 1587), Beginn und T. 41 ff.

(a)

C Co - gli la va - ga ro - sa, Leg-gia-dra ver-gi-nel - - - - la, Leg-gia -

A Leg - gia - dra ver-gi - nel - - - - - la, Leg-gia - dra

T Leg - gia - dra ver -

Q Co - gli la va - ga ro - sa,

B Co -

- dra, Leg - gia - dra ver-gi - nel - - - - la, Men-tr'è no-vel-lo il fior l'e-tà

ver - gi - nel - - la, Leg-gia - dra ver-gi-nel - - la, Mentr'

gi-nel - - - la, Leg-gia - dra ver - gi - nel - - la, Men-tr'è no-vel-lo il fior

Leg-gia-dra ver-gi-nel - la, Men-tr'è no - vel - lo il fior

gli la va - ga ro - - sa, Leg - gia - dra ver - gi - nel - la, Men-tr'è no-vel-lo il fior

(b)

42 E che'l tuo vi - so a - dor - - - no Può fio-ri - re e sfiorir se - co in un gior - - no

E che'l tuo vi - - so a - dor - - - no, E che'l

E che'l tuo vi - so a - dor - - - no

E che'l tuo vi - so a - dor - no Può fio-ri - re e sfiorir se - co in un gior - no

E che'l tuo vi - so a - dor - - - no

Ingegneri könnte auf diesen Text dadurch aufmerksam geworden sein, daß Marenzio ihn kurz zuvor in seinen *Madrigali spirituali a cinque voci* von 1584 vertont hatte,⁷¹ doch bezieht er sich musikalisch nirgends auf dessen Fassung. Während Marenzio eine Reihungsform ohne interne Motivbeziehungen schreibt, gibt Ingegneri schon den ersten beiden Versen den gleichen Soggetto. Dennoch gelingt es ihm, noch überzeugender als Marenzio den Sinngehalt von »Humil'e in se nascosa« abzubilden (BEISPIEL 63). Dem lichten Oberstimmtrio zum Bild der Rose stellt er suggestiv das Bild des demütig gesenkten Hauptes gegenüber mit einem dreistimmigen Tiefchor, der in zwei Stimmen den Soggetto umkehrt. Wenn in Takt 6 der Canto dazukommt, gibt dieser sich geradezu unterwürfig, indem er seinen angestammten Ambitus g'-g'' beträchtlich unterschreitet und irregulär plagal auf d' kadenziiert (während das Madrigal ansonsten den auf g transponierten, authentischen 1. Modus ausprägt).

Die Reprise der Anfangsthematik zu den Worten »Lampeggiar un sereno« legt Ingegneri als einen Prozeß an, in welchem sich die Wiederkehr des dreistimmigen Satzes erst der Takte 6-8, dann der Takte 1-3 so vollzieht, daß der Bezug zum Anfang schrittweise immer deutlicher wird. Eine inhaltlicher Nähe zum Beginn liegt hier nicht vor – der Text beschreibt das Aufscheinen der göttlichen Klarheit im Moment der Empfängnis –, aber von den Schlußversen läßt sich fraglos dieser Siebensilbler am leichtesten dem Anfangsthema unterlegen. Warum aber schreibt hier Ingegneri überhaupt eine (wenn auch nur kurze) Reprise – allein aus Gründen musikalischer Kohärenz?

Auffälligerweise beginnt das Gedicht genau mit der Szenerie, die wir aus *La verginella è simil'alla rosa* kennen: Ein junges, unberührtes Mädchen wird mit einer Rose verglichen. Und mit derselben Bildersprache begann auch das Reprisenmadrigal *Cogli la vaga rosa, leggiadra verginella* (um dann über die Vergänglichkeit mädchenhafter Schönheit und die Flüchtigkeit der Jugend nachzusinnen). In *Quasi vermiglia rosa* fehlt zwar das Wort »verginella«, aber natürlich signalisiert der Verweis auf die Rose (und lehrt die katholische Dogmatik), daß die »bella donna«, die den Gottessohn empfängt, eine »verginella« ist. Angesichts von gleich vier Madrigalen, in denen ein »verginella«-Text mit einer reprisenhaften Form vertont ist, muß man sich nun doch fragen, ob dem womöglich eine besondere, symbolhafte Bedeutung zukommt.

Vergegenwärtigen wir uns, wie in der Malerei seit dem Mittelalter Jungfräulichkeit dargestellt wird, vorzugsweise in Mariendarstellungen: mit der unberührbaren, weil stachelbewehrten Rose, mit der weißen Lilie, schließlich mit dem Bild des von Hecken und Mauern umgebenen, ringförmig eingefas-

⁷¹ MarenzioSecW 17, S. 46.

BEISPIEL 63: M. A. Ingegneri, *Quasi vermiglia rosa* (V a 5, 1587), Beginn

C Qua - si ver - mi - glia ro - - - sa,

A Qua - si ver - mi - - - glia ro - - - sa, Hu - mil'e in se na - sco - sa, Hu - mil'

Q Qua - si ver - mi - - - glia ro - - - sa, Hu - mil'e in

T Hu - mil'e in se na - sco -

B Hu - mil'e in se na - sco - sa,

6

Hu - mil'e in se na - sco - sa Se - dea la bel - la don - - - na in at -

e in se na - sco - - - sa Se - dea la bel - la don - na in at - - - ti hu -

se na - sco - sa Se - dea la bel - la don - - - na in

sa, Se - dea la bel - la don - na in at - - - ti,

Se - dea la bel - la don - na in at - - - ti hu -

ten Gartens. Wollte ein Komponist das Bild des *hortus conclusus* nun in Musik setzen – konnte er dies nicht am besten dadurch, daß er eine Reprisesform als die geschlossenste musikalische Form überhaupt schrieb? Oder sollte mit der 'runden' Form des Madrigals einfach die Rose dargestellt sein? Der Gedanke drängt sich jedenfalls auf – gerade bei einer Gattung, die so stark mit Bildern arbeitet –, daß Ingegneri die ringförmig geschlossene Form auch als Symbol, als einen architektonischen Madrigalismus verstanden und eingesetzt hat. Und womöglich nicht einmal nur er. In Stefano Venturis *Vo legarti, dicea* ließe sich die Ringform ja ebenfalls semantisch verstehen: als musikalisches Bild der Schlinge, mit der Cintia den Geliebten bindet, des »dolce laccio«.

Ingegneris intensive Beschäftigung mit der Reprisesform hat, wie immer man sie deuten will, sicherlich auf den jungen Monteverdi ausgestrahlt. Daß Monteverdi in *Non si levava ancor* gleich mit drei 'Reprises' an die längst verschüttete Tradition der Ballata als Reprisesform anknüpft, daß er in *Non giacinti o narcisi* die Wortwiederkehr in der Schlußzeile zum Anlaß für eine Reprise nimmt und daß er schließlich in *Sì ch'io vorrei morire* die Ringform des Textes so extrem als permanente musikalische Kreisbewegung auskomponiert – dies alles verrät eine Einstellung zur musikalischen Form, die bestimmt etwas mit dem Studium bei Ingegneri zu tun hat.

Dazu paßt auch, daß Monteverdi die Reihe seiner bogenförmigen Madrigale mit einer nicht durch den Text inspirierten Reprisesform beginnt, wie er sie im wesentlichen doch nur bei seinem Lehrer studieren konnte. Im 1587 im *Primo libro a 5* publizierten *La vaga pastorella*⁷² läßt er zur vorletzten Zeile »Per Dio, non mi fuggire« die viertaktige Musik der Anfangszeile wiederkehren (variiert vor allem dadurch, daß der erste Einsatz ausgeterzt ist und der zweite tiefoktaviert zum Baß wird), ohne daß ein Grund dafür im Text zu sehen wäre. Doch die Anfangsthematik schmiegt sich – auch dies verrät die Schule Ingegneris – ganz natürlich dem neuen Text an, als sei sie für ihn entworfen: Ihre fugierte Textur setzt nun bildhaft die Worte »non mi fuggire« um. Stilistisch gehört *La vaga pastorella* zwar zu den eher unauffälligen Madrigalen im Ersten Buch, doch konzeptionell deutet es schon etwas von dem an, was sich dann in den späteren, die Form rhetorisch fassenden Madrigalen Monteverdis voll entfalten sollte.

⁷² MonteverdiOp II, S. 114.

Simultanverarbeitung statt Reihung: Einheit durch »multiplen Kontrapunkt«

Konstruktion und semantische Funktion in der ersten Phase (1558-81)

Vergegenwärtigen wir uns kurz noch einmal die Konsequenzen, die sich aus Adrian Willaerts und Cipriano de Rores Madrigalreform der 1540er Jahre für die musikalische Form des Madrigals ergaben. Der chansonhafte Stil des frühen Madrigals, der mit Wiederholungen und Entsprechungen arbeitete und aus einer feinen Balance zwischen kompakten, liedhaften und meist klar gegliederten Phrasen seine musikalische Geschlossenheit bezog, wurde abgelöst oder durchdrungen vom motettischen, durchimitierenden Stil, für den in der 'Horizontalen' wie in der 'Vertikalen' das Prinzip der *varietas* maßgeblich ist. Die Form konstituiert sich hier als Aufeinanderfolge von stets Neuem, eine Soggettodurchführung reiht sich an die andere, und beim Versuch, solche Formen zu benennen, kommt man meist um die Verlegenheitsvokabel »Reihungsform« nicht herum.

Satztechnisch gesehen sind die Einheiten dieser Form allerdings nicht einfach aneinandergereiht, vielmehr greifen sie ineinander wie die Glieder einer Kette oder wie mit Nut und Feder verleimte Hölzer: Die neue imitazione beginnt in aller Regel bereits, bevor die alte ganz abgeschlossen ist, und allzu kräftiges und gleichzeitiges Kadenzieren wird vermieden, so daß sich das kontrapunktische Stimmengeflecht häufig ohne hörbare Nahtstellen vom Anfang bis zur Schlußkadenz spannt.

Diese Satztechnik impliziert, daß sich beim Übergang von einer *imitazione* zur nächsten immer wieder zwei verschiedene Soggetti mehr oder weniger überlappen. Im Extremfall – wenn Durchführungen besonders stark ineinandergeschoben sind – kann dies dazu führen, daß vorübergehend zwei vollständige Verse gleichzeitig erklingen. Vor allem in Cipriano de Rores *Primo libro a 5* von 1542 ist dies gelegentlich der Fall, in den Madrigalen *Quand'io son tutto volto*, *Quel sempre acerbo* und *Da quei bei lumi*. In dem Maße, in dem sich ab dem vierstimmigen Buch von 1550 in Rores Madrigalstil eine Tendenz zu einem homophoneren, stärker deklamatorischen Satz durchsetzt, verschwinden solche extremen Verschränkungen von Zeilen aber auch wieder aus seinem Werk.

Wenn sich nun eine partielle Gleichzeitigkeit aufeinanderfolgender Verse schon unmittelbar aus der Natur des motettischen, durchimitierenden Satzes ergibt, so scheint doch mehr als nur diese systemimmanente Verschränkung in einigen Madrigalen vorzuliegen, die Giaches de Wert 1558 in seinem *Primo libro a 5* publiziert hat. In *Qual volta, donna, mi si rappresenta*¹ beginnt der Satz in gedrängter Kontrapunktik und ist schon mit dem zweiten Brevis-Takt vierstimmig, doch den Baß-Einsatz hält Wert lange zurück: bis zum fünften Takt, wo drei der übrigen Stimmen schon zur Kadenz ansetzen. Wenn dann in Takt 6 der Canto mit einem bewegteren Soggetto den zweiten Vers (»Il bel viso leggiadro che m'ancide«) exponiert, wird dieser in voller Länge grundiert vom weitgespannten, den ersten Vers vortragenden Anfangssoggetto im Baß.

Ähnlich sind die Takte 32 ff. gebaut, die den Satz der ersten 6 Takte variieren. Hier beginnt zwar zunächst der Baß, bricht aber mitten im Vers »Ma poi vostra beltà mi si divide« ab und läßt die vier Oberstimmen alleine den Vers durchführen. Erst im letzten Moment, eine Minima vor dem Übergang zur (mit Enjambement anschließenden) Folgezeile »L'alma ch'ad empia morte mi conduce« in den Oberstimmen, holt der Baß die Darstellung der gesamten Zeile nach und unterlegt seinen Soggetto der Durchführung schon des nächsten Verses. Ein drittes Mal, noch gesteigert, begegnet das Verfahren am Schluß des Madrigals (BEISPIEL 64). Hier wartet der Baß mit seinem Einsatz sogar so lange, bis der Alt schon mit der Durchführung der Folgezeile »Et invece di quel piango, sospiro« begonnen hat.

In *La verginella* im selben Buch exponiert Wert wieder die Schlußzeile simultan zum Einsatz des Basses mit dem vorletzten Vers und läßt sogar noch einen Takt später den ebenfalls aufgesparten Tenor den vorletzte Vers nachholen.² Allerdings sind hier beide Soggetti einander so ähnlich, daß man kaum von Themenschichtung reden wird und den ganzen Schlußkomplex besser als Durchführung eines zu zwei Versen erscheinenden Soggettos interpretiert. Deutlicher schon lassen sich zwei Schichten erkennen am Beginn von *O fier'aspr'e selvaggi*, dessen ersten Vers Wert homophon dreistimmig exponiert, um dann über dem nachgeholten Einsatz von Tenor und Baß in Takt 3 den zweiten *settenario* »Amorosetti augelli« mit einem bewegten Kontrastmotiv in Canto und Quinto zu exponieren.³ Und am Beginn der *sirima* dieser

¹ WertCW I, S. 92. Der anonyme Text hat mit der Reimfolge ABC ABC DD die Form eines Trecentomadrigals, durchaus nicht einer Ottava, wie MacClintock meint (ebda., S. 126). Die Edition verwirkt die Versstruktur, indem sie (durch Großbuchstaben) den 6. Vers erst bei »ch'ad empia ...« statt bei »L'alma« beginnen läßt.

² WertCW I, S. 118.

³ WertCW I, S. 92.

BEISPIEL 64: G. de Wert, *Qual volta, donna, mi si rappresenta* (I a 5, 1558), T. 48

48

C On - - de man - c'il par - lar men - tr'io vi mi - -

A On - - de man - c'il par - lar men - tr'io vi mi - ro, Et

T On - de man - c'il par - lar men - tr'io vi mi - - - -

Q On - - de man - c'il par - lar

B

53

ro, Et in ve - ce di

in ve - ce di quel pian - go, so - spi - - ro, Et in

ro, Et in ve - ce di quel pian - go, so - spi - ro,

men - tr'io vi mi - - ro, Et in ve - ce di quel pian -

On - - de man - c'il par - lar men - tr'io vi mi - ro, Et in

Kanzonenvertonung⁴ fehlt nicht der Baß, sondern eine Mittelstimme, wenn wiederum in homophonem Satz »Satir' lascivi e attenti« zunächst vierstimmig exponiert wird und dann der Tenor die Canto-Motivik als Nachzügler wiederholt, verwoben in die motivisch neue Durchführung von »Con l'incerate canne«.

In den vier 1561, 1563 und 1567 publizierten Madrigalbüchern Werts begegnet eine solche Soggettokombinatorik oder -schichtung mit zwei kompletten Versen nicht mehr. Erst im *Quinto libro a 5* von 1571 erinnert sich Wert wieder an die Technik: am Schluß der *prima parte* von *Così di ben amar* und vor allem in *Misera me, che deggio far*.⁵ In letzterem Madrigal läßt er den Text der ersten beiden Verse, »Misera me, che deggio far lontana / Dal mio

⁴ MacClintock mißverstehet die Gedichtform wiederum als Ottava (WertCW I, S. 126).

⁵ WertCW V, S. 49.

signor, dal mio bel sol adorno« von jeder Stimme im Zusammenhang vortragen, als große, dreiteilige Gesangslinie im Umfang von neun Brevis-Takten. Canto und Tenor beginnen in Takt 1, Alt und Baß in Takt 3, der Quinto aber erst in Takt 8, wo die übrigen Stimmen schon den zweiten Vers vortragen oder ihn (wie der Tenor) schon beendet haben. Der Baß springt daraufhin, gerade angelangt bei »Dal mio signor«, zurück zu Vers 1, und der Tenor beginnt in Takt 9 eine zweite Durchführung beider Zeilen. Insgesamt ergibt sich so ein 15-taktiger Anfangsteil, der, obwohl er aus zwei langen Versen und (gegliedert durch die Kommastellen) drei motivischen Einheiten besteht, einen großen, kontrapunktisch-imitatorischen Komplex bildet und nicht mehr eine Kette von zwei oder drei *imitazioni*. Dies hat zur Folge, daß der klagende Ausruf »Misera me« nicht nur in den Anfangstakten erklingt, sondern auch in den Takten 8-11, und so als affektiver Kommentar den Vortrag beider Textzeilen gleichsam auf Schritt und Tritt begleitet (um auch danach nicht ganz zu verschwinden: Die Halbtonwendung *e-e-f-e* von »Misera me« kehrt ab Takt 22 variiert zu den Worten »Se non piangend'« wieder, geschärft zu *e-e-f-cis*).

Es könnte durchaus sein, daß Wert zu dieser Exordiumsstruktur von Marc' Antonio Ingegneri angeregt wurde. In dessen *Primo libro a 4*, das Ende der 1560er Jahre erstmals erschienen sein wird, zeigt das Madrigal *Lasso, che nel partire* schon die gleichen Merkmale, wenn auch in weniger komplexem, nur vierstimmigem Satz (BEISPIEL 65). Beide Anfangsverse, die auch hier durch ein Enjambement verknüpft sind, exponiert Ingegneri als zusammenhängende, achttaktige Phrase, wobei dadurch, daß die Einsätze zwei bis zweieinhalb Takte auseinandergezogen sind, ab dem vierten Takt stets beide Verse gleichzeitig erklingen. Auch hier bringen zwei Stimmen (Canto und Alt) beide Zeilen noch in einem zweiten Durchlauf; der Eröffnungsteil spannt sich so bruchlos bis zu Takt 23. Und konsequenter noch als Wert nutzt Ingegneri das Verfahren dazu, den Affekt des Textes musikalisch umzusetzen: Bis Takt 14 erklingt permanent in einer der Stimmen der Klageruf »Lasso!«; das »Weh mir!« des Beginns begleitet so noch lange den zweiten Vers.

In seiner Ariost-Vertonung *Come al partir del sol* im selben Buch verknüpft Ingegneri ebenfalls die beiden Anfangsverse zu einem zusammenhängenden Imitationskomplex, indem er beide Zeilen von jeder Stimme im Zusammenhang vortragen läßt und die Einsätze so staffelt, daß der Baß mit Vers 1 erst dann beginnt, wenn der Canto schon zu Vers 2 übergeht (s. oben BEISPIEL 15, S. 94). Einmal mehr motiviert hier wohl der Umstand, daß beide Verse durch ein Enjambement miteinander verbunden sind, die extreme musikalische Verschränkung (»Come al partir si fa maggiore / L'ombra onde nasce poi vana

BEISPIEL 65: M. A. Ingegneri, *Lasso, che nel partire* (I a 4, vor 1572), Beginn

Las - - so, che nel par-ti - re Mo - ro, mia lu - ce, e non pos - so mo -

Las - - so, che nel par-ti - - - re Mo -

Las - so, che nel par-ti - -

Las - -

8

ri - re, Las - - so, Las - - so, che nel par-ti - re

ro, mia lu - ce, e non pos - so mo-ri - re, Las - - so, che

- re Mo - ro, mia lu - ce, e non pos - so mo-ri - re, Mo - ro, mia lu - ce, e

so, che nel par-ti - re Mo - ro, mia lu - ce, e non pos - so mo-ri - re,

15

Mo - ro, mia lu - ce, e non pos - so mo-ri - re, e non pos -

nel par-ti - re Mo - ro, mia lu - ce, e non pos - so mo-ri - -

non pos - so mo-ri - re, Mo - ro, mia lu - ce, e non pos - so mo -

Mo - ro, mia lu - ce, e non pos - so mo -

paura»). Nun zeichnet sich, anders als in *Lasso che nel partire*, zwar durch die Pause nach »L'ombra« der Beginn einer zweiten *imitazione* mit »onde nasce poi vana paura« ab, doch deren Soggetto ist so deutlich aus den Tönen 2-6 des Anfangsmotivs entwickelt (was in Takt 4 schlagend die einander scheinbar imitierenden Außenstimmen zeigen), daß die Durchführung beider Anfangsverse doch als ein geschlossener Komplex erscheint – ein Komplex, der mit

der Schlußkadenz von Vers 2 in Takt 10 noch nicht einmal zu Ende ist, läßt Ingegneri doch zu den folgenden anderthalb Versen (»E com'al apparir del suo splendore / Vien meno l'ombra«) die Musik der ersten vier Takte wiederkehren.

Simultanexposition und motivische Ableitung kombiniert Ingegneri auch in *Amor, poi che non vuole*,⁶ um in wieder anderer Weise die vier Anfangsverse zusammenzufassen: Den zweiten Vers (»La bella donn'a cui nol dir giurai«) führt er in den beiden Oberstimmen simultan zum Einsatz von Tenor und Baß mit Vers 1 ein, den blockhaft-homophon gesetzten dritten Vers (»Ch'io dica il mio gioire«) entwickelt er motivisch aus dem zweiten, und den Soggetto des vierten Verses (»Almen di tu c'huom mai«) entwirft er ganz ähnlich dem Anfangssoggetto.

In Ingegneris *Secondo libro a 5* von 1572 – sein erstes fünfstimmiges Buch ist nicht erhalten – scheint solche einheitsstiftende Soggettokombinatorik keine nennenswerte Rolle zu spielen, soweit sich dies angesichts der fragmentarischen Überlieferung ohne Canto-Stimme beurteilen läßt.⁷ Sein zweites vierstimmiges Madrigalbuch von 1579 und noch mehr sein *Terzo libro a 5* von 1580 aber entfalten dann systematisch verschiedene Möglichkeiten des gleichzeitigen Exponierens mehrerer Verse und Soggetti, noch bevor diese Satztechnik für Werts Madrigalschaffen eine entscheidende Bedeutung gewinnt.

Im *Secondo libro a 4* (1579)⁸ zeigt *Con voi, quando partiste* die schon bekannte Struktur aus einer gestaffelten Einsatzfolge: Zum letzten Einsatz von Vers 1 im Baß exponieren die beiden Oberstimmen schon den zweiten Vers. Ferner verzahnt Ingegneri in diesem Madrigal die *imitazioni* beider Schlußverse so eng miteinander, daß beide Soggetti 9 Takte lang gemeinsam durchgeführt werden. Neu aber – auch gegenüber Wert – ist in einer Reihe von Madrigal-Exordien des Buches eine Soggettokombinatorik, die daraus resultiert, daß einzelne Stimmen den Anfangsvers ganz weglassen und gleich mit dem Vortrag von Vers 2 beginnen. So in *Al vostro dolce azzuro*, Ingegneris erster Tasso-Vertonung. Hier fallen die beiden Mittelstimmen in Takt 3 dem mit der Anfangszeile beginnenden Canto regelrecht ins Wort, indem sie, noch bevor dieser »azzuro« gesungen hat, schon mit dem zweiten Vers einsetzen (»Ceda, o luci serene«) und den ersten auch später nicht mehr nachholen. Erst in Takt 7 tritt der Baß hinzu – nicht mit dem längst 'aktuellen' zweiten Vers, sondern mit dem ersten, womit er die drei Oberstimmen zwingt, ihre schon

⁶ Ediert in IngegneriPLa4, S. 101.

⁷ Erhalten sind nur Alt, Tenor, Baß und Quinto des Gardano-Drucks: A-Wn, Sign. S.A.76 D.21.

⁸ Ediert in IngegneriSLa4; von den im folgenden genannten Madrigalen findet sich *Occhi dolci soavi* auch (in originalen Schlüsseln und Notenwerten) in *La musica in Cremona*, S. 50.

BEISPIEL 66: M. A. Ingegneri, *Occhi dolc'e soavi* (II a 4, 1579), Beginn

Oc - chi dol - c'e so - a - vi Ond'io sempre so -

On - d'io sempre so-spi - ro, On -

Oc - chi dol - c'e so - a - vi, Oc - chi

On - d'io sempre so - spi - ro, On - d'io sempre so -

5 spi - ro, Ond'io sem-pre so-spi - ro, Oc - chi dol - c'e so - a - vi On -

d'io sempre sospi - - ro, Ond'io sempre so-spi - ro, On - d'io sem - pre

dol - c'e so - a - vi Ond'io sempre sospi - ro, sempre so-spi - ro,

9 spi - ro, Oc - chi dol - c'e so - a - vi

- d'io sempre so-spi - ro, Oc - chi cag-gion del mio lon - go mar-ti - ro

so - spi - ro, Oc - chi cag-gion del mio lon - go mar-ti - ro

Oc - chi cag-gion del mio lon - go mar-ti - ro

On - d'io sempre so-spi - ro,

fast beendete Durchführung von Vers 2 noch um sechs Takte zu verlängern: Die Form dehnt sich durch die Simultanexposition aus, statt, wie man zunächst erwarten würde, knapper zu werden.

Deutlicher noch weitete sich die Form in *Occhi dolc'e soavi* im selben Buch, vor allem aber erscheint hier zum erstenmal eine Textur, die mit zwei gegensätzlichen Soggetti arbeitet (BEISPIEL 66). Wieder lassen zwei Stimmen die Anfangszeile weg und beginnen gleich mit Vers 2 (»Ond'io sempre sospiro«). Der Baß immerhin holt seine fehlende Anfangszeile im fünften Takt nach,

teilweise in Augmentation (was ihm beinahe den Gestus eines instrumentalen Generalbasses gibt); ihm folgt mit einer Diminutionsvariante der Canto, und beide Stimmen wiederholen danach auch noch den zweiten Vers. Aus einer Motivik, die sich ohne weiteres in fünf oder sechs Takten hätte durchführen lassen, konstruiert Ingegneri mittels Soggettokombinatorik ein farbiges, kontrastreiches und doch vollkommen kohärentes Exordium, das zäsurlos bis in den zehnten Brevis-Takt reicht und in dem die »süßen Augen« als das bestimmende Bild noch bis zum achten Takt gegenwärtig sind.

In seinem 1580 publizierten *Terzo libro a 5⁹* gab Ingegneri dem Beginn von *Hor ch'amor m'ha slegata* eine ganz ähnliche Struktur: Das an dritter Stelle einsetzende Stimmpaar Tenor und Quinto beginnt dort gleich mit dem zweiten Vers, und die Simultandurchführung beider Zeilen verlängert sich bis zum achten Brevis-Takt dadurch, daß der Tenor anschließend doch noch den ersten Vers nachholt. Einen noch breiteren Raum nimmt die kombinierte Durchführung beider Anfangszeilen in diesem Buch dann in den (in jeder anderen Hinsicht gegensätzlichen) Madrigalen *Santa Chiesa di Dio* und *Cantan fra i rami* ein, wobei in der letztgenannten, schon in anderem Zusammenhang besprochenen Ariost-Vertonung die weit auseinandergezogene *fuga* des Beginns in gedrängterer Form zu den beiden Schlußversen wiederkehrt und so auch diese zu einer Simultandurchführung verknüpft (s. oben BEISPIEL 22, S. 115).

Ganz anders dagegen ist die Textur zu Beginn von *Qual vide il sol giamai*. Hier exponiert Ingegneri den Anfangsvers erst als homophones Trio von Alt, Quinto und Baß, dann als Trio von Sopran, Alt und Tenor, und schließlich nochmals im Baß, nun aber als Unterstimme zum darüber als Oberstimmentrio eingeführten Folgevers »Donn'altra più di me lieta e felice«. (Damit ist hier im Ansatz schon ein Verfahren vorgebildet, das für Monteverdi in seinem IV. und V. Madrigalbuch äußerst wichtig werden sollte, meist als Triosatz: in Gestalt eines konzertierenden Oberstimmenduetts, dessen Baß textlich wie thematisch aus dem vorausgehenden Vers stammt.)

Bei zwei Madrigalen seines *Terzo libro a 5* integriert Ingegneri noch den dritten Vers in eine solche Expositionsstruktur, dadurch daß er ihn simultan zum zweiten Vers einführt. Besonders eng greifen die drei Soggetti in *Tall'hor per trovar pace* ineinander: Noch bevor jeweils die erste Darstellung eines Verses beendet ist, beginnt schon der erste Einsatz des nächstfolgenden, kurzzeitig überlagern sich sogar alle drei Verse (»Tall'hor per trovar pace / Vome ne ove il desio folle mi mena / A mirar chi mi sface«). Das folgende Schema mag mit Ziffern für die Verse und ihre Soggetti die Abfolge und die Über-

⁹ Alle Madrigale des Buches sind ediert in *La musica in Cremona*, S. 71 ff., und IngegneriOp II/3.

lagerungen in den ersten 28 Takten veranschaulichen (wobei waagerechte Striche den Umfang der Phrasen andeuten):

Takt	5	10	15	20	25
C	1 - - - -	2 - - - -	3a -	3 - - - -	4
A	2 - - - -	2 - - - -	3 - - -	3 - - - -	4
Q		3 - - - -	2 - - -	3 - - - -	4
T	1 - - - -	2 - - - -	3a -	3 - - - -	4
B	2 - - - -		3 - - - -		4

In *Ben ch'io sia certa, ingrato* zieht Ingegneri den zweiten Vers sogar soweit vor, daß er zur Gänze schon gleichzeitig mit dem ersten erklingt, nämlich (im Quinto) den Baß abgibt zur zweiten Hälfte des Oberstimmenduetts, das den Anfangsvers exponiert (BEISPIEL 67). Zum zweiten Einsatz von Vers 2 führt er im Quinto bereits den dritten Vers (»De miei fieri tormenti«) ein, um beide Verse anschließend noch bis Takt 20 gemeinsam durchzuführen. Daß so ab dem fünften Takt permanent zwei Texte gleichzeitig erklingen, gefährdet allerdings nicht ernsthaft die Textverständlichkeit, da in der jeweils höchsten Stimme der Text ganz der Reihe nach erscheint, in der Zeilenfolge 1-2-2-3-2-2-3. Letztlich stört es nicht einmal, daß der Quinto mit »Anzi che gioia senti« einsetzt, bevor überhaupt »che non m'ami« zu hören war, denn die Textausage teilt sich auch demjenigen mit, der ab Takt 5 den Quinto verfolgt und so als Text versteht: »Ben ch'io sia certa, ingrato, che ... gioia senti / De miei fieri tormenti«. ¹⁰ Selbst das permanente Wechselspiel der Verse 2 und 3 ab Takt 7

BEISPIEL 67: M. A. Ingegneri, *Ben ch'io sia certa ingrato* (III a 5, 1580), Beginn

The musical score shows the beginning of the piece. The voices are C (Cantante), A (Alto), Q (Quinto), T (Tenore), and B (Basso). The lyrics are: C: Ben ch'io sia cer - ta, in - gra - to, che non m'a - ; A: Ben ch'io sia cer - ta, in - gra - to, che non m'a - ; Q: An - zi che gio - ia sen - ; T: ; B: .

¹⁰ Statt: »Wenn ich auch sicher bin, Undankbarer, daß du mich nicht liebst, vielmehr Freude empfindest über meine wilden Qualen« also verkürzt: »Wenn ich auch sicher bin, Undankbarer, daß du ... Freude empfindest über meine wilden Qualen«.

7

mi, An - zi che gio - - ia sen - ti De
 mi, An - zi che gio - - ia sen - ti De miei fie - -
 ti De miei fie - ri tor-men - - ti, An - zi che gio - ia sen - ti,
 An - zi che gio - - ia sen - ti De miei fie -
 An - zi che gio - - ia sen - ti De miei, De

13

miei fie - ri tor-men - - - - ti An -
 ri tor - - men - - - - ti, An - zi che gio - - ia sen - ti
 An - zi che gio - ia sen - ti De miei fie - - ri tor-men - ti,
 - - ri, De miei fie - - ri tor-men - ti, An - zi che
 miei fie - ri tor-men - ti, An - zi che gio - - ia sen - ti

verunklart durchaus nicht den Textsinn, führt es doch im Zusammenwirken verschiedener Stimmen akustisch immer wieder zu der ebenso sinnvollen Wortfolge »De mie fieri tormenti ... gioia senti«.

Allein schon durch diese Technik des »multiplen Kontrapunkts« – um ins Deutsche übersetzt den Ausdruck »multiple counterpoint« aufzugreifen, den Gary Tomlinson im Zusammenhang mit Wert und Monteverdi dafür geprägt hat¹¹ – sind die ersten 24 Takte des Madrigals kohärent genug. Gleichwohl

¹¹ Tomlinson 1987. Solcher »multipler Kontrapunkt« – gewissermaßen eine potenzierte Form des normalen kontrapunktischen Satzes – ist selbstredend nicht zu verwechseln mit jenem (vertikale Vertauschbarkeit meinenden) »mehrfachen Kontrapunkt«, der bei der Anwendung der Stimmführungstechnik »doppelter Kontrapunkt« auf mehr als zwei Stimmen entsteht. (Wobei »multipler Kontrapunkt« natürlich meist die Kunst des »doppelten Kontrapunkts« in Anspruch nehmen muß, um zu funktionieren.)

verstärkt Ingegneri noch den musikalischen Zusammenhalt dadurch, daß er in der für ihn typischen Weise die ersten drei Soggetti sämtlich aus einem Ausgangsmaterial entfaltet. »Anzi che gioa senti« ist nichts anderes als eine rhythmische Diminution der ersten drei Takte des Anfangssoggettos, und »De miei fieri tormenti« kehrt, in neuer Rhythmisierung, im wesentlichen dessen Diastematik um.

Wie die Technik der motivischen Ableitung verknüpft auch die des »multiplen Kontrapunkts« in Ingegneris Madrigalen vorzugsweise die Soggetti des Beginns, kann aber auch an späterer Stelle erscheinen. So werden im schon erwähnten *Santa Chiesa di Dio*¹² neben den beiden Anfangszeilen auch die Verse 4 und 5 sowie 5 und 6 simultan durchgeführt, ferner die Verse 7 und 8 sowie 8 und 9, so daß die Zeilen 1+2, 4-6 und 7-9 jeweils einen zusammenhängenden Komplex bilden, ohne daß die Soggetti einander ähneln müßten. (Die ersten beiden sind gleichwohl eng miteinander verwandt.) Und in *Io non hebbi giamai pace*, dessen harmonisch expressiver erster Teil ganz homophon beginnt, sind die *imitazioni* der letzten drei Verse durch solche Phasen von Simultaneität miteinander verschränkt.

Orientiert man sich an den Publikationsdaten der Madrigalbücher, so scheint bis Anfang des Jahres 1581 kein anderer Madrigalkomponist in ähnlichem Maße diese Technik des »multiplen Kontrapunkts« angewandt zu haben. Auch bei Giaches de Wert, der dem etwa gleich alten Ingegneri hierin noch am nächsten kommt, begegnet das Verfahren vor 1581 letztlich doch nur sporadisch und nie dergestalt, daß der Anfangsvers in einzelnen Stimmen zunächst (oder überhaupt ganz) fehlt. Einen interessanten Spezialfall freilich, der noch gesondert zu betrachten sein wird, enthält Werts Siebtes Madrigalbuch von 1577 mit *Valli nemiche al sol*.

Unter den wichtigeren Komponisten wäre mit Einschränkung noch Andrea Gabrieli zu nennen. Sein *Secondo libro a 6* von 1580 enthält mit *Voi non volete, donna* ein Madrigal, das mit einer Simultandurchführung zweier Zeilen beginnt. Allerdings resultiert hier die Textur im wesentlichen daraus, daß die kurzen Soggetti der beiden Anfangsverse »Voi non volete, donna« und »Quel che da voi vorrei« aneinandergehängt eingeführt werden.¹³ Ähnliches läßt sich – in allerdings viel altertümlicherem, ganz motetischem Satz – gelegentlich in Claudio Merulos *Primo libro a 5* von 1566 beobachten, als Folge von dessen Neigung, zwei Siebensilbler zu einem überlangen, etwas amorphen

¹² *La musica in Cremona*, S. 108.

¹³ A. Gabrieli CM 10, S. 119.

Soggetto zu verbinden.¹⁴ Um einiges interessanter und moderner in der Textur ist das 25-taktige Exordium aus zwei doppelmotivisch verarbeiteten *settenari*, das Pietro Vincis fünfstimmiges *Amor per suo diletto* bereits 1571 zeigt.¹⁵ Nicht ohne Grund rühmte Pietro Cerone den in Bergamo als Domkapellmeister tätigen Sizilianer Vinci als den neben Ingegneri subtilsten Kontrapunktiker seiner Zeit.¹⁶

Das Bild beginnt sich jedoch 1581 zu ändern. Benedetto Pallavicino, der als gebürtiger Cremoneser im Wirkungskreis Ingegneris aufgewachsen und möglicherweise dessen Schüler gewesen war, scheint dessen neueste Werke um 1580 genau studiert zu haben (in einer Zeit, in der er höchstwahrscheinlich am Gonzaga-Hof in Sabbioneta beschäftigt war¹⁷). In seinem *Primo libro a 5*, dessen Widmung auf den 15. 3. 1581 datiert ist, bemerkten wir schon bei *Vaghi boschetti* eine auffallende Nähe zu Ingegneri, nämlich Parallelen zu dessen 1580 erschienener Vertonung desselben Textes. In *Donna, la bella mano*¹⁸ begegnet nun (BEISPIEL 68) genau jene Art von simultaner Exposition zweier Anfangsverse, wie sie wohl erstmals 1579/80 bei Ingegneri zu beobachten ist: Zwei Stimmen lassen die erste Zeile weg und beginnen gleich mit der zweiten, im Alt erklingt der zweite Vers zudem verfrüht, noch weitgehend zeitgleich zur ersten Darstellung des Anfangsverses und genau wie im Falle von Ingegneris *Ben ch'io sia certa, ingrato* (BEISPIEL 67) als lebhafter *bassetto* zu einem Oberstimmenduet. Vielleicht ist es nicht einmal ein Zufall, daß Pallavicinos Anfangssoggetto in den ersten fünf Noten diastematisch mit den beiden Soggetti des Ingegneri-Madrigals übereinstimmt. Rhythmisch erinnert darüber hinaus das Motiv »Che per donar porgeste« an das in gleicher Weise verfrüht einsetzende Motiv »Ond'io sempre sospiro« von Ingegneris *Occhi dolc'e soavi* (s. oben BEISPIEL 66, T. 3).

¹⁴ Etwa in *Cintia, tu sei più bella* und *Qual maggior segn'Aurora*, jeweils am Beginn (ediert von J. A. Owens in SCM 18, 1993).

¹⁵ In dessen *Terzo libro a 5*, ediert in: *L'Arte Musicale in Italia*, hg. von Luigi Torchi, Bd. I, Mailand [1897], S. 305.

¹⁶ »Pedro Vincio, y Marco Antonio Ingignero an sido los primeros que se señalaron en las diversidades de los Contrapuntos es à saver doblados, rebueltos, contrarios; à la dezena, dozena, y en todas las maneras de Contrapuntos ò composiciones, que oydia en Italia se usan: de los quales se puede quasi dezir que estos fueron los inventores.« (»... sind die ersten gewesen, die sich in den vielfältigen Arten des Kontrapunkts ausgezeichnet haben, nämlich im doppelten, gespiegelten, rückläufigen; in der Dezime, Duodezime und in all den Arten von Kontrapunkt oder Komposition, die heute in Italien gebräuchlich sind: ja man kann sagen, daß sie deren Erfinder sind.«) (Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, Neapel 1613, Bd. II, S. 89).

¹⁷ S. Flanders 1971, I, S. 15 ff.

¹⁸ Pallavicino Op I, S. 37.

BEISPIEL 68: B. Pallavicino, *Donna, la bella mano* (I a 5, 1581), Beginn

C Don - na, la bel - la ma - - no Che per do-nar por-ge - ste,

Q Don - - na, la bel - la ma - no

A Che per do-nar por-ge - - ste, Che per donar por-

T Che per donar por-ge - -

B Don -

5

Don - na, la bel - la ma - - no Che per do - nar por -

Che per do-nar por-ge - - ste, Don - na, la bel - la ma - no

ge - - ste, Don - - na, la bel - la ma - no Che per do -

- ste, Che per do-nar por-ge - ste, Don - na, la bel - la ma - - no Che

na, la bel - la ma - - no Che per do-nar por - ge- ste, Che per donar por-

Während bei Ingegneri eine Stimme, die den Anfangsvers zunächst weglässt, diesen durchaus nicht immer nachholt – in *Ben ch'io sia certa, ingrato* und *Tal' hor per trovar pace* erklingt der erste Vers überhaupt nur in zwei Stimmen –, sorgt Pallavicino dafür, daß jede Stimme beide Anfangsverse (auch in der richtigen Reihenfolge) darstellt. Als letzte tut dies der Tenor ab Takt 7, und wenn er damit fertig ist, ist auch der Abschnitt zu Ende: mit einer kräftigen, vollstimmigen Kadenz auf der Finalis *d*. Nach einer kurzen Generalpause beginnt geringerstimmig mit dem dritten Vers ein Mittelteil, ganz in der Art vieler Ingegneri-Madrigale. Doch hier wirkt die klare musikalische Zäsur nach dem zweiten Vers denkbar unpassend, schließt doch im Text – einem hier

wohl etwas verstümmelt vorliegenden, Madrigal von Francesco Panigarola¹⁹ – der dritte Vers nahtlos an den zweiten an:

Donna, la bella mano	(Donna, die schöne Hand,
Che per donar porgeste	die Ihr zum Geben reichtet,
Rapii, mentre voi deste.	raubte, während Ihr sie gabt.
Cara ladra d'Amore,	Teure Räuberin aus Liebe,
Rubando che farete	was macht Ihr, raubend,
Se nel donar togliete? [...]	wenn Ihr beim Geben nehmt? ...)

Besonders problematisch ist dabei, daß Pallavicino die syntaktische Sperrung des Hauptsatzes »Donna, la bella mano ... rapii« durch die verlängerte Durchführung der beiden Anfangszeilen noch verstärkt und so erst im zehnten Brevis-Takt, obendrein erst nach einem Ganzschluß, endlich das Prädikat »rapii« singen läßt, auf das der Hörer schon ab dem dritten Takt wartet. Gemessen daran, wie Ingegneri in *Ben ch'io sia certa, ingrato* durch das Vorziehen des zweiten Verses eher Syntax und Textaussage verdeutlicht als verwischt, und gemessen an Beispielen bei Wert und Monteverdi aus den folgenden zwei Jahrzehnten, hat man den Eindruck, daß Pallavicino hier das Verfahren der Simultanexposition noch nicht mit dem Text in Einklang zu bringen vermag. Wenn schon, dann hätte er bei diesem Text den dritten Vers simultan zum zweiten einführen müssen (um dann vielleicht alle drei Verse gemeinsam zu verarbeiten). Dadurch nämlich ergäbe sich akustisch, im Zusammenwirken zweier Stimmen, schon früh die den Relativsatz auslassende Versfolge »Donna, la bella mano ... Rapii, mentre voi deste«, und Syntax wie Textaussage wären geklärt.

Eben diese Verskonstellation kommt in der sechsstimmigen Vertonung dieses Textes, die Ingegneri fünf Jahre später, in seinem *Primo libro a 6* von 1586, publizierte, an einer Stelle zustande.²⁰ Ansonsten aber arbeitet Ingegneri dort gar nicht so sehr mit »multiplem Kontrapunkt«, vielmehr verdeutlicht er die Syntax vor allem dadurch, daß er das nachgeholte Prädikat »Rapi« noch zur Phrase von Vers 2 hinzunimmt und es besonders betont, indem er etwa den Canto singen läßt: »Donna – la bella mano – Che per donar porgeste Rapi – Rapi – Rapi – mentre voi deste«.

¹⁹ In Angelo Bergamasco und Ruggiero Giovannelli Vertonungen des Textes (erschieden in den Sammlungen *Dolci affetti* von 1582 bzw. *Le Gioie* von 1589) folgt nach dem dritten Vers, das geraubte Objekt nennend: »il mio misero core«. Beide Madrigale sind ediert in: *I musici di Roma e il madrigale: Dolci Affetti (1582) e Le Gioie (1589)*, hg. von N. Pirrotta, Florenz 1993; dort auch die Textzuschreibung.

²⁰ Benutzte Quelle: Expl. D-As.

Nur wenige Wochen nach Pallavicinos *Primo libro a 5* erschien (mit dem Widmungsdatum 10. April 1581) Giaches de Werts Siebtes Madrigalbuch, eine Sammlung, die in jeder Hinsicht als Meilenstein in der Entwicklung der Gattung gelten kann.²¹ Anspruchsvoll schon in der Auswahl der Texte – neben den zwei Huldigungstexten versammeln sich hier ganz illustre Gedichte von Petrarca, Tansillo, Ariosto, Tasso und Guarini –, erschloß der Mantuaner *maestro di cappella* mit diesem Buch dem Madrigal neue, vordem kaum gehante Ausdrucksbereiche: mit der so extrem herben und düsteren Tonsprache von *Giunto alla tomba* und *Solo e pensoso* vor allem, aber auch mit der drastischen Sinnlichkeit von *Voi volete ch'io muoia* und *Tirsi morir volea*, mit der pastoralen Virtuosität von *Vaghi boschetti* und *Gratie ch'a pocchi il ciel* oder mit der Klangpracht von *Sorgi e rischiara*, das mit großer, geradezu symphonischer Geste die Madrigalfolge eröffnet.

Zur gesteigerten Expressivität und Virtuosität gesellt sich hier unübersehbar ein Drang zur 'großen Form', der sich einerseits in einer Ausdehnung der Dimensionen äußert, andererseits darin, daß hier meist mehrere Verse zu größeren, in sich geschlossenen Komplexen zusammengefaßt werden. Als wirksames Mittel zur Überwindung kleingliedriger Reihung spielt denn auch das simultane Durchführen mehrerer Soggetti in diesem Buch eine sehr viel größere Rolle als in den sieben Madrigalbüchern davor.

Dreimal ist es der Beginn der *seconda parte*, an dem Wert solchen »multiplen Kontrapunkt« schreibt. In einer Ausdehnung, die mit 23 Brevis-Takten das, was wir von Ingegneri und Pallavicino kennen, weit hinter sich läßt, begegnet die Technik in der Tasso-Vertonung *Donna, se ben le chiome*.²² Drei Elfsilbler, die Verse der ersten Sonett-Terzine, verknüpft Wert hier zu einem großangelegten Exordium:

Ben se 'l petto tal or mi ripercote
Colpo de' tuoi begl'occhi, a più d'un segno
Vengon le fiamme mie nel mio semblante.

Die polythematische Struktur kommt relativ einfach zustande. Mit Ausnahme des Canto exponieren alle Stimmen die drei Verse als Kette, möglichst eng aneinandergehängt (mit lediglich einer Semiminima-Pause nach dem ersten Vers), und die Gleichzeitigkeit zweier, mitunter auch dreier Verse bzw. Soggetti ergibt sich einfach dadurch, daß die Stimmen versetzt beginnen. Die zuerst einsetzende Stimme, der Alt, ist auch als erste mit dem dritten Vers fertig und beginnt danach nochmals mit dem ersten Vers, und auch in den

²¹ Vgl. zu diesem Buch MacClintock 1966, S. 106-110; Fenlon 1980, I, S. 137 f.

²² WertCW VII, S. 14.

anderen Stimmen schließt sich eine zweite, dichter gefügte Exposition aller drei Verse an. Schematisch dargestellt (wieder mit Ziffern für die Verse bzw. Soggetti):

Takt	5	10	15	20
C		2 - - 3a 1 - 2 - 1 -	2 - - 3a 3a 3 - 4 ...	
A	1 - 2 - 3 - - 1 - - 1 - 2 - 1 -		2 - - 3a 3a 3 - 4 ...	
Q		1 - 2 - - 3a 1 - 2 - 3a	3a 3a 3a 3a 3a 3 - 4 ...	
T	1 - 2 - 3 - 3a 3 - -		1 - 2 - 3a 3a 3a 3 - 4 ...	
B		1 - 2 - - 3 -	1 - 2 - - 3a 3a 3 -	

Irregulär verhält sich zu Beginn nur der Canto, der den ersten Vers wegläßt und auch den dritten nicht zu Ende singt. Das Fehlende holt er allerdings anschließend nach, und es scheint so, als sei das, was man als zweite Exposition bezeichnen könnte, vor allem notwendig, um auch dem Canto den kompletten Textvortrag zu ermöglichen.

Konrad Küster hat an Madrigalen einer späteren Zeit – an Monteverdis *Mentre io mirava fiso* von 1590 und vor allem an Werken der Gabrieli-Schüler Schütz, Grabbe und Nielsen aus dem frühen 17. Jahrhundert – solche Expositionsstrukturen eingehend analysiert und dabei beobachtet, daß ihnen ein bestimmtes, den Ablauf steuerndes Formprinzip zugrundeliegt. Küster hat dafür den Terminus »durchrationalisierte Doppelmotivik« geprägt.²³ Dieses Formprinzip beruht, kurz zusammengefaßt, auf der Regel, daß in einer solchen Struktur jede Stimme alle beteiligten Verse irgendwann in der richtigen Reihenfolge vortragen muß. Der Abschnitt kann also nicht enden, bevor nicht die letzte Stimme den gesamten zur Debatte stehenden Textausschnitt 'regulär' vorgetragen hat. Wenn allerdings die letzte Stimme in korrekter Weise beim letzten Vers angelangt ist, dann dürfen auch die anderen Stimmen nicht mehr im Text zurückspringen, sondern müssen ihren Text vollends zu Ende singen.

Da Küster erst beim voll entwickelten Stadium der Technik in den Jahrzehnten ab 1590 ansetzt, formuliert er dieses Prinzip als allgemeine Regel, was bis zu einem gewissen Grade auch sinnvoll ist. Zu keiner Zeit mußte allerdings ein Madrigal diesem Prinzip unbedingt folgen, und vor allem in den Jahren vor 1581 begegnen ganz unterschiedliche Verfahrensweisen, insbesondere bei Ingegneri, wo (wie wir sahen) häufig der erste Vers überhaupt nur in

²³ Konrad Küster, *Madrigaltext als kompositorische Freiheit: Zu Schütz' Italienischen Madrigalen und ihrer Umgebung*, in: Schütz-Jahrbuch 1993, S. 33-48; ders., »Doppelmotivik«: *Textinterpretation und musikalische Form. Überlegungen an Monteverdi-Madrigalen mit und ohne Generalbaß*. Referat, gehalten auf dem GfM-Kongreß Freiburg i. Br. 1993 (Kongreßbericht, hg. von H. Danuser, i. V.); ders., *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650*, Laaber 1995.

zwei oder drei Stimmen erscheint. Die gerade diskutierte Expositionsstruktur der *seconda parte* von Werts *Donna, se ben le chiome* aber läßt sich sehr schön aus diesem Formprinzip erklären (in diesem Falle gewissermaßen als »durch-rationalisierte Tripelmotivik«). Dadurch daß der Canto den ersten Vers wegläßt, signalisiert er den übrigen Stimmen, daß er irgendwann noch zum ersten Vers zurückkehren wird. Dies gibt dem Alt die Freiheit, kurz nach dem Canto-Einsatz selbst schon zu Vers 1 zurückzukehren, worin ihm dann die übrigen Stimmen folgen. Und zu Ende ist der Abschnitt just in dem Moment, in dem auch der Canto Vers 3 im Anschluß an die Verse 1 und 2 vorgetragen hat, wobei nicht zu übersehen ist, daß Wert dieses finale Erklingen des kompletten dritten Verses möglichst weit hinauszögert. Recht schnell – in nur halb so vielen Takten – handelt er dann die übrigen drei Verse des Madrigals ab, mit dem Ergebnis, daß zwei Drittel dieser *seconda parte* aus einem einzigen, zwar polythematischen, aber ganz homogenen Komplex bestehen. Die Kohärenz des 23-taktigen Abschnittes äußert sich nicht zuletzt darin, daß er keine einzige Binnenkadenz enthält.

Aus der syntaktischen oder grammatikalischen Struktur des Textes läßt sich die Anwendung der Technik hier ebensowenig erklären wie aus dem Textinhalt. Das ist nicht anders in den zwei anderen Madrigalen von Werts *Settimo libro*, die solchen »multiplen Kontrapunkt« zeigen. Während jedoch in *Ben se 'l petto* die drei Soggetti kaum kontrastieren und im wesentlichen nur rhythmisch auf ihren jeweiligen Text bezogen sind, bilden dort die verschiedenen Motive ihren Text soweit wie möglich ab und fügen sich so zu einer Kontrapunktik zusammen, die zwar nicht weniger kompliziert ist, aber um einiges profilierter wirkt.

In der *seconda parte* des Eröffnungsmadrigals *Sorgi e rischiara*,²⁴ das die Hochzeit von Vincenzo Gonzaga und Margherita Farnese feiert, vertont Wert die ersten anderthalb Verse (»Scendi, Imeneo; copia di te sì degna / Non strins'unqua il tuo nodo«) mit drei sehr bildhaften, textgezeugten Motiven (s. BEISPIEL 69): »Scendi, Imeneo« malt das Herabsteigen des Hochzeitsgottes mit einer fallenden Quintska1, das würdige Paar (»copia di te sì degna«) bekommt ein aufsteigendes Motiv im Sextumfang, und das Motiv von »Non strins'unqua il tuo nodo« verschreibt sich mit seiner (»übergebundenen«) Synkopenrhythmik ganz dem Bild des Bindens: »noch nie verband dein Knoten [ein so würdiges Paar]«.

Wieder präsentieren alle Stimmen bis auf eine die drei Textglieder vollständig und in der richtigen Reihenfolge. Nur der Alt läßt den ersten Halbvers anfangs weg und trägt so dazu bei, daß schon im dritten Takt alle drei Soggetti

²⁴ WertCW VII, S. 4.

BEISPIEL 69: G. de Wert, *Sorgi e rischiara* (VII a 5, 1581), Beginn der *seconda parte*

C Scen - di I-me-ne - o, co - pia di te sì

A Non strin - s'un - qua il tuo

Q Scen - di I-me-ne - o, co - pia di te sì de - gna Non strin - s'un -

T Scen - di I-me-ne - o

B Scen - di I-me-ne - o

4

C de - gna Non strins'un' - qua il tuo no - do,

A no - do, Scen - di I-me-ne - o, co - pia di te sì de -

Q qua il tuo no - do, Non strin - s'un - qua il tuo no - do,

T o, co - pia di te sì de - gna Non strins'unqua il tuo no - do, Scen - di I-me-ne-o

B Scen - di I-me-ne - o,

gleichzeitig erklingen. Doch beginnt er gleich anschließend mit einem kompletten Textdurchlauf. Die Stimme, die hier wesentlich die Ausdehnung des Abschnittes bestimmt, ist der Baß. Er fängt erst im sechsten Takt an und geht erst in Takt 10 zu Vers 2 über, womit der Abschnitt aber noch nicht zu Ende gehen kann, denn knapp davor – buchstäblich im letzten Moment – war der Quinto nochmals zu Vers 1 zurückgesprungen und muß so seinerseits noch alle drei Phrasen zu Ende singen dürfen. Die Exposition schließt mit der Kadenz in Takt 15 und ist damit dreimal so lang wie ein kompletter Textdurchlauf in einer Stimme. Wenn anschließend alle Stimmen sich zu blockhafter Homophonie vereinigen, so ist dies nach der komplizierten textlichen wie thematischen Kontrapunktik der ersten 15 Takte ein wahrhaft dramatisches Ereignis: nicht nur eine bloße Übereinstimmung der Stimmen, sondern eine potenzierte Form von Einigkeit nach der bis dahin herrschenden potenzierten

Polyphonie. Nichts wäre besser geeignet, die entscheidenden Worte musikalisch auszudrücken, die der Text an dieser Stelle über das Hochzeitspaar sagt: »Ecco ch'unita!«.²⁵

In Werts großer Petrarca-Vertonung *Solo e pensoso* beherrscht die Technik fast die gesamte *seconda parte*, und die Bildhaftigkeit der Thematik ist soweit gesteigert, daß die Melodik sogar die Grenzen des 'Erlaubten' überschreitet. Der Text des Sonnetts handelt von einem unglücklich Liebenden, der in seiner Verzweiflung die Menschen flieht und »allein und gedankenschwer« durch die Wildnis streift. Die Terzinen lauten:

Sicch'io mi credo omai che monti e piaggie	(So glaube ich nun, daß Berge und Strände,
E fiumi e selve sappian di che tempre	Flüsse und Wälder wissen, wie mein Leben
Sia la mia vita, ch'è celata altrui,	gestimmt ist, das ich vor andern verberge,
Ma pur sì aspre vie né sì selvaggie	doch weiß ich keine Wege, die steinig und
Cercar non so, ch'Amor non venga sempre	steil genug wären, daß nicht Amor ständig
Ragionando con meco, ed io con lui.	käme und zu mir redete, und ich mit ihm.)

Der Terzinenstruktur folgend, strukturiert Wert die *seconda parte* in zwei Großabschnitte zu je drei Versen, einen mit 11 ½ und einen mit 16 ½ Brevis-Takten (BEISPIEL 70). Von dem reichen Angebot an musikalisch umsetzbaren Bildern in den ersten beiden Versen macht er nur beschränkt Gebrauch. Einzig die Flüsse malt er aus, mit einem extrem langen, virtuosen Melisma, das vor der Folie der sonst dominierenden Rezitationsmotivik besonders plastisch zur Geltung kommt. Insgesamt viel anschaulicher komponiert selbst noch in seiner späten, weniger pittoresken Stilphase Luca Marenzio denselben Text (in seinem 1599 im *Nono libro a 5* erschienenen *Solo e pensoso*²⁶): Er zeichnet zunächst mit den drei Oberstimmen regelrecht ein Gebirge, malt dann die Flüsse mit einem skalenförmigen und die Wälder mit einem bogenförmig geschwungenen Melisma.

Während so Marenzio im wesentlichen Sinneinheiten im Umfang eines Halbverses aneinanderreihet (nur »sappian di che tempre« und »Sia la mia vita« gemeinsam durchführend) und dabei des öfteren kadenziert, vertont Wert die ersten drei Verse in einem großen Durchgang, der durch keine einzige Kadenz untergliedert ist und auch in Takt 12 nur in einen Halbschluß mündet. (Beide Kompositionen haben übrigens nahezu die gleichen Gesamtproportionen.) Der fragmentarische Einsatz des Tenors (nur mit »E fiumi«) und der lange hinausgezögerte Einsatz des Canto führen ab dem vierten Takt zu einer im

²⁵ Ein Unisono aller Stimmen, mit dem das 18. Jahrhundert »Einigkeit« gerne ausdrückte, ist dem Madrigal des 16. Jahrhunderts als Stilmittel fremd.

²⁶ Vgl. Janz 1992, S. 312 ff. Dort S. 409 auch eine gute Edition des Madrigals.

BEISPIEL 70: G. de Wert, *Solo e pensoso* (VII a 5, 1581), *seconda parte*

C

A

Q

T

B

Sic - ch'io mi cre-do o-mai che mon - ti e piag - gie E fiu - - -

Sic - ch'io mi cre-do o-mai che mon - ti e piag - gie

E fiu - - -

Sic - ch'io mi cre-do o-mai che mon - ti e piag - gie E fiu - - -

4

Sic - ch'io mi cre-do o-mai che mon - ti e piag - gie E

mi e sel - ve sap - pian di che tem - pre Sia la mia

E fiu - - - mi e sel - ve sap - pian di che

mi, Sic - ch'io mi cre-do o-mai che mon - ti e piag - gie E

mi e sel - ve sap - pian di che tem - - -

7

fiu - - - mi esel - ve sap - pian di che tem - pre Sia la mia vi - ta

vi - - ta, sap - pian di che tem - pre Sia la mia vi - ta

tem - pre Sia la mia vi - ta, Sia la mia vi - ta ch'è

fiu - - - mi esel - ve sappian di che tem - pre Sia la mia vi - ta ch'è

pre Sia la mia vi - ta

11

2. stanza
+ Perche'

ch'è ce-la-ta al-tru - - i, Ma pur sì a - spre vie né sì sel-vag - gie Cer-car non

ch'è ce-la-ta al-tru - - i, Ma pur sì a - spre vie né sì sel-vag - gie Cer-car non

ce-la-ta al-tru - i, Ma pur sì a - spre vie né sì sel-vag - gie Cer-car non

ce-la - ta al-tru - i,

ch'è ce-la-ta al-tru - i,

15

so, ch'Amor non venga sempre Ragio-nan-do con meco ed io con lu - - i, Ma pur sì

so, Ma pur sì a - spre vie né sì sel-vag - gie Cer-car non so, ch'Amor non venga

so, Ma pur sì a - spre

Ma pur sì a - spre vie né sì sel-vag - gie Cercar non so, ch'Amor non venga sempre

Ma pur sì a - spre vie né sì sel-vag - gie Cercar non so, ch'Amor non ven-ga

19

a - spre vie né sì sel-vag - gie Cer-car non so, ch'A-

sem-pre Ra-gio-nan - do con me-co ed io con lu - i, Ma pur sì

vie né sì sel-vag - gie Cer-car non so ch'A-mor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan - do con

Ra-gio-nan - do con me-co ed io con lu - i, Ma pur sì a - spre

sem-pre Ra-gio-nan - do con me-co ed io con lu - i,

22

mor non ven-ga sem-pre Ra-gio-nan - do con me-co ed io con lu - i, ch'A-mor non ven- ga
a - spre vie né sì sel-vag - gie Cer - car non
me-co ed io con lu - - - - - i,
vie né sì sel - vag - gie Cer - car non so, ch'A-mor non ven- ga
Ma pur sì a - - spre vie né sì sel - vag - gie Cer - car non

25

sem-pre Ra-gio-nan - do con meco ed io con lu - - i, ed io con lu - i.
so, ch'Amor non ven-ga sempre Ra-gio-nan - do con meco ed io con lu - - i.
ch'Amor non ven-ga sempre Ra-gio-nan - do con meco ed io con lu - - i.
sempre Ra-gio-nan - do con meco ed io con lu - - i, ed io con lu - i.
so, ch'Amor non ven-ga sempre Ra-gio-nan - do con meco ed io con lu - - i.

wesentlichen zweischichtig ablaufenden Struktur aus zwei Versen, die dann auch die erste Hälfte von Vers 3 noch in sich aufnimmt. Erst »ch'è celata altrui« wird für sich exponiert, mit einem deklamierenden, nahtlos anschließenden Satz.

Ebenso bruchlos durchkomponiert und frei von Kadenzen ist der zweite Großabschnitt (T. 12 bis Schluß). Mit unerhörter Drastik setzt Wert in Vers 4 die Wege durch die Wildnis, die eigentlich gar keine sind, in Töne: mit lauter parallelen, bewußt häßlich und unsänglich in weiten Sprüngen geführten Sextakkorden, später vollends (ab T. 18) mit halsbrecherischen, von der Theorie strikt verbotenen Zickzack-Sprüngen im Umfang einer Septime und Dezime, einmal sogar Quart und Septime in einer Richtung aneinanderreihend. (Ähnliches begegnete schon am spektakulären Anfang der *prima parte*: Folgen von zwei fallenden Quinten, zwei steigenden Sexten oder Dezime und Terz in einer Richtung.) Den denkbar schärfsten Gegensatz hierzu bildet die – in ihrer

Art nicht weniger 'kunstfremde' – Deklamationsmotivik der beiden letzten Verse, die Wert im Schlußvers zuspitzt zur Rezitation auf nur noch einem Ton.

Wie die Simultandurchführung der drei Verse abläuft, braucht nicht detailliert dargestellt zu werden. Jede Stimme trägt den Text im wesentlichen zweimal 'korrekt' vor, so als läge insgesamt noch das gängige Phänomen der Wiederholung des Schlußteils vor. Von Takt 15 bis kurz vor Schluß erklingen ständig mindestens zwei Verse gleichzeitig, wobei die Art und Weise, wie Wert die Kontrapunktik aufbaut, neu ist. Die Textur beginnt in Takt 12 in dreistimmiger Parallelführung, gleichsam nur auseinandergefalteter Einstimmigkeit; zu einem Stimmenverbund zusammengefaßt sind auch die nächsten drei Einsätze der Verse 4+5¹ in Takt 15, nun kombiniert mit dem Rest des Textes im Canto. Von da an wird der Satz immer komplizierter; er verklammert zunächst noch zwei Stimmen, um dann jede selbständig zu führen. Ab Takt 18 wird der Vers »Ma pur si aspre vie né si selvaggie« nur noch jeweils einstimmig und in vielfältigen Engführungen gebracht, was bei seiner Intervallstruktur zur Folge hat, daß man den Verlauf der einzelnen Stimmen hörend kaum mehr nachvollziehen kann: Die Melodik springt so extrem im Tonraum umher, daß im fünfstimmigen Tutti meist nur noch Melodiefetzen oder Einzeltöne mal hier, mal dort wahrzunehmen sind.

Um eine Stelle herauszugreifen: In Takt 23 setzt der Baß, eine Dezime hochspringend, akustisch die Tonrepetition auf d' des Tenors (»Cercar non so«) nahtlos mit einem Ausschnitt aus seinem (anderen) Soggetto fort, textlich sinnlos mit »spre vie né si«, um anschließend sofort wieder abzutauchen zum tiefen B. Gemessen daran, was die Theorie um 1580 unter einem vernünftigen kontrapunktischen Satz verstand, scheinen die Einzelstimmen regelrecht den Verstand verloren zu haben, und dies vollends am wirklich atemberaubenden Schluß: einem Schluß, der einfach die Stimmen in einem statischen C-Dur-Klang auslaufen läßt, ohne irgendeine Art von Kadenz anzudeuten. Nicht einmal in einer gemeinsamen Schluß-Longa treffen sich die Stimmen – selbst der letzte Klang zerfasert noch im nachhängenden Tenor. Sinn ergibt dieser verrückte Satz nur in seiner Beziehung zum Text, zeichnet er doch den allein in der Wildnis Umherstreichenden, der unablässig mit Amor hadert, als einen am Rande des Wahnsinns Stehenden, der Stimmen hört, zwanghaft Selbstgespräche führt und seine Gedanken nicht mehr ordnen kann.

Die Szenerie wie der Ausdruck der Musik lassen an die letzten Lieder von Schuberts *Winterreise* denken. Zumal der offene Schluß, in dem die Musik, aus eigener Kraft nicht mehr zur Klauselbildung fähig, einfach ausgeblendet wird (um in der Imagination weiterzutönen), ist so poetisch, daß man ihn schon echt romantisch nennen möchte. Dabei ist der Satz harmonisch denk-

bar einfach. Paradoxerweise verzichtet er völlig auf Dissonanzen: Herb und spröde ist zwar die Stimmführung, nicht aber die Harmonik, die sich aus lauter klaren Dreiklängen zusammensetzt. Die Art und Weise jedoch, wie Wert diesen einfachen Dreiklängen durch Umschichtung die verschiedensten Farbwerte entlockt, nimmt bereits raffinierte instrumentale Setzweisen des späten 19. Jahrhunderts vorweg, wie man sie aus der Streicherkammermusik von Brahms kennt. So verharret die Musik etwa in den Takten 19 f. statisch in einem Dreiklang auf C, der sich permanent umfärbt, sich verdichtet und weitet, hell und dunkel wird, dadurch daß vor allem seine Terz ständig zwischen drei verschiedenen Oktavlagen hin- und herspringt.

So poetisch die Technik in *Solo e pensoso* wirkt: Daß die Simultandurchführung zweier oder dreier Soggetti für Wert auch, unabhängig vom Text, einfach eine Methode sein konnte, musikalische Länge und größere homogene Abschnitte zu gewinnen, zeigt ein kurzer Blick auf die Nachbargattung Motette. In seinem ersten Buch sechsstimmiger Motetten von 1581 gestaltet Wert den Beginn von *Quiescat vox tua* ebenfalls als großräumige Simultandurchführung beider Anfangsverse (»Quiescat vox tua a ploratu / Et oculi tui a lachrimis«),²⁷ ohne daß dies in irgendeiner Weise zum Textausdruck beitrüge. Die Doppelmotivik greift hier mit 41 Takten sogar noch weiter aus als in den bis dahin publizierten Madrigalen, und sie ist »durchrationalisiert« im Sinne Küsters: Zwei Stimmen lassen die erste Zeile zunächst weg, um sie erst in den Takten 15 bzw. 22 nachzuholen und erst in den Takten 31 bzw. 34 mit der zweiten Zeile fortzusetzen (womit der Großabschnitt dann zu Ende gehen kann).

Wenn das Motettenbuch im gleichen Jahr 1581 wie Werts Siebtes Madrigalbuch im Druck erschienen ist, muß deshalb nicht auch der Inhalt beider Publikationen gleichzeitig entstanden sein. Solange aber andere Datierungskriterien fehlen, spricht nichts gegen die Vermutung, daß Werts intensivere Auseinandersetzung mit der Technik des »multiplen Kontrapunkts« in den Jahren um 1580 vom Madrigal auch auf die Motette abgefärbt hat. Wenig später sollte sich die Technik dann vollends als gattungsübergreifendes Phänomen etablieren.²⁸

²⁷ *Modulationum cum sex vocibus Liber Primus*, Venedig 1581, ediert in WertCW XVI, S. 5.

²⁸ Vgl. etwa Gregor Aichingers Motette *Universae viae* aus den *Sacrae Cantiones* von 1590, die Küster analysiert hat (1995, S. 165 ff.), oder – eher zaghaft in der in der Anwendung des Verfahrens – die achsstimmigen Motetten *Diligam te*, *Domine* und *In te, Domine, speravi* in Giovanni Gabriellis *Sacrae Symphoniae* von 1597. Im Schlußabschnitt zeigen bereits Gabriellis *Concerti* von 1587 die Technik.

Naturbild und Naturklang in »multiplem Kontrapunkt«

In der beschriebenen *seconda parte* von Giaches de Werts *Solo e pensoso* gewinnt die Simultandurchführung dreier Soggetti, abgesehen von der formbildenden Funktion, eine poetische Qualität, die weder bei Ingegneri noch bei Gabrieli oder Pallavicino zu beobachten war – als Ausdruck eines chaotischen Seelenzustandes, in dem Eindrücke aus der äußeren Welt, der wilden Natur, sich mit Einflüsterungen Amors und obsessiven Selbstgesprächen unentwirrbar vermischen. Dies ist auch innerhalb von Werts Madrigalschaffen etwas Neues. Ganz voraussetzungslos tritt es allerdings nicht auf. Eine Exposition, in der solch eine komplexe Kontrapunktik nicht nur den Zweck hat, textlich-musikalische Einheiten zu einem größeren Komplex zusammenzufassen (und eventuell, wie bei Ingegneri, die Syntax zu verdeutlichen), zeigt schon Werts Vertonung des Tansillo-Sonetts *Valli nemiche al sol* im *Sesto libro a 5* von 1577 (BEISPIEL 71).²⁹

Die ersten beiden Verse vertont Wert, was die Motivbildung angeht, ganz im Einklang mit der Madrigaltradition. Jeder Halbvers bekommt ein Motiv, das seine Aussage bildhaft umsetzt: Die Täler, in die kein Sonnenstrahl gelangt (»Valli nemiche al sol«), charakterisiert ein wahrhaft eintöniges Motiv als öde und unbelebt, die stolzen Felsen (»superbi rupi«) malt ein aufsteigendes und schroff in einem Oktavfall abbrechendes Motiv, ein aufsteigender Sextgang deutet ihr drohendes Emporragen an (»che minacciate al ciel«), und eine fallende Oktavskala zeichnet die tiefen Höhlen (»profonde grotte«). Doch Wert reiht nicht einfach vier musikalische Bilder aneinander, sondern führt die vier Soggetti gemeinsam durch, wobei er Gleichzeitigkeit dadurch erzeugt,

BEISPIEL 71: G. de Wert, *Valli nemiche al sol* (VI a 5, 1577), Beginn

The musical score is written for five voices: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), Q (Quinto), and B (Basso). The lyrics are: Val - li ne - mi-che al sol, su - per - bi / Val - li ne-mi-che al sol, su - per - bi ru - pi Che mi-nac-cia- te al ciel, / Val - li ne-mi-che al sol, su - per - bi ru - pi Che mi-nac-cia- te al.

²⁹ WertCW VI, S. 28.

4

Val - li ne-miche al sol su-per-bi ru - - pi

ru - pi, Che mi-nacciate al ciel, pro-fon - de grot - - te, Che

pro - fon - de grot - - te, Val - li nemiche al sol su - per - bi ru -

Val - li nemiche al sol su-per-bi ru - pi, Chemi - naccia-te al ciel, profon - de grot -

ciel, pro-fon - de grot - - te, pro-fon - de grot - - te, Val - li ne -

8

Che mi-naccia-te al ciel, Che minacciate al ciel, pro-fon - de grot - - te, pro-fon-de grot -

mi - naccia-te al ciel, Che mi-nacciate al ciel, pro-fon - de grot -

pi Che mi-nacciate al ciel, Che mi-nacciate al ciel, pro-fon - de grot -

- te, Che minacciate al ciel, pro-fon - de grot - - te, pro-fon-de grot -

miche al sol, su-per-bi ru - pi Che minacciate al ciel, pro - fon - - de grot -

12

te, D'on - de non par - ton' mai si - len - - zio e not - te,

- - te, D'on - de non par - ton' mai si - len - - zio e not - te,

- - te, D'on - de non par - ton' mai si - len - - zio e not - te,

- te, D'on - de non par - ton' mai si - len - zio e not - te,

te, D'on - de non par - ton' mai si - len - - zio e not - te,

daß er die einzelnen Stimmen jeweils alle vier Textglieder als Kette vortragen, aber stark versetzt beginnen läßt. Tenor und Baß fügen noch einen zweiten kompletten Durchlauf an, Alt und Quinto wiederholen den ersten Elfsilbler, und zu Ende ist der Abschnitt dann, wenn der zuletzt einsetzende Canto seinen Text einmal ganz vorgetragen hat.

Die Polyphonie sieht im Notenbild komplizierter aus, als sie ist. Große kontrapunktische Kunst ist nicht vonnöten, um diese vier Motive miteinander zu kombinieren. Das erste verharrt ohnehin auf einem Ton, und die anderen drei haben eine mit Durchgangstönen auf leichter Zeit ausgefüllte Dreiklangstruktur, wodurch sie sich mühelos übereinanderschichten lassen. Da Wert sich auf Quintversetzung beschränkt, erscheinen auf den Minima-Positionen nur Dreiklänge auf *c*, *a*, *g* und *f*, als Ausschnitte aus der Terzenkette *d-f-a-c-e-g*. Die Einfachheit des harmonischen Geschehens spitzt Wert noch zu, indem er bis Takt 14 nahezu zwei Drittel der Zeit mit dem 'C-Dur'-Klang füllt; die anderen vorkommenden Klänge wirken demgegenüber nur wie kurze Ausweichungen. (Entsprechend stark ist nach der langen harmonischen Monotonie dann in T. 14 die Wirkung des völlig unverbrauchten 'B-Dur'-Klangs, in den die Musik zu »silenzio« hinabtaucht wie in ein tiefblaues Gewässer.) Der harmonischen Entwicklungslosigkeit im Großen entspricht das Fehlen harmonischer Dynamik im Detail: Dissonanzen auf schwerer Zeit kommen nicht vor und damit auch keine zielgerichteten Klangwechsel.

Eine ähnlich statische Polyphonie, die vor allem einen Grundklang ausfüllt und damit – die traditionelle Hierarchie auf den Kopf stellend – nur als Funktion der Harmonik erscheint, begegnete uns bei Wert schon im zehn Jahre früher publizierten *A caso un giorno*, ebenfalls mit einer Motivik, die überwiegend aus Rezitationsformeln und Skalengängen besteht.³⁰ Dort entwirft die so eigentümlich entwicklungslose Musik das Bild eines dichten Waldes, in dem ein zu Tode verwundeter Hirte liegt. In *Valli nemiche al sol* wird noch viel deutlicher ein Naturbild gemalt, das Bild einer bedrohlichen, menschenfeindlichen Natur (als Gleichnis für die düstere Gemütsverfassung). Den Charakter eines stehenden, unveränderlichen Bildes vermittelt aber nicht nur die harmonische und tonale Statik, sondern ganz wesentlich auch die Technik des »multiplen Kontrapunkts«. Dadurch daß Wert nicht einfach die vier Textglieder nacheinander ausmalt, sondern sie mit ihren bildkräftigen Motiven gleichzeitig durchführt, zeichnet er eine Art Naturpanorama, über das der Blick des Betrachters hinwegschweifen kann, um einmal hier, einmal dort zu verweilen, zwischen den Einzelbildern hin- und herzuwechseln, immer wieder zu schon Betrachtetem zurückzukehren und letztlich alles in

³⁰ S. oben BEISPIEL 14, S. 89.

seiner Gleichzeitigkeit zu erfassen: die engen Täler, die schroff aufragenden Felsen wie die tiefen Höhlen.

Mit Ingegneris mehrthemigen Expositionsstrukturen hat dieses poetische Exordium wenig gemein. Vielleicht ist *Valle nemiche al sol* das erste Madrigal, mit dem Wert einen großen Schritt über das hinausgeht, was Rore in seinem Spätwerk erreicht hat – ungeachtet dessen, daß selbst ein *Solo e pensoso* in seiner herben Expressivität dem »Divino Cipriano« noch stark verpflichtet bleibt. In jedem Fall blitzt schon hier Werts reifer, so unverwechselbarer Madrigalstil der 1580er Jahre auf, dem erst Monteverdi in den 1590er Jahren etwas wirklich Vergleichbares entgegenzusetzen vermochte.

Akustische Gleichzeitigkeit als Umsetzung eines Naturbildes zeigt in einem etwas konventionelleren, stark an die narrativ-deskriptive *canzon francese* anknüpfenden Stil knapp ein Jahrzehnt nach *Valli nemiche al sol* auch *Questi odorati fiori* in Werts *Ottavo libro a 5* von 1586.³¹ Bruchlos zu einem 3½-taktigen Soggetto aneinandergehängt führt Wert dort die ersten beiden Verse (»Questi odorati fiori / Gialli, persi, vermigli, azzuri e bianchi«) in strikt kontrapunktischem Satz gemeinsam durch. Zwei Stimmen beginnen gleich mit Vers 2, ohne daß dabei die Ausdehnung des gesamten Abschnittes so reguliert wäre, wie es Küsters Regeln »durchrationalisierter Doppelmotivik« entspräche. (Einzelne Stimmen springen noch zum Anfangsvers zurück, nachdem beide Zeilen schon in allen Stimmen in der richtigen Folge erklingen sind.)

Die Konstruktion ist aber nicht nur denkbar kohärent, sondern hat auch einen Ausdruckswert, vermittelt sie doch von Takt 2 bis 13 den Eindruck, als seien die duftenden Blumen in all ihren Farben vor dem Auge ausgebreitet. In Verbindung mit dieser Textur gelingt es der Musik, wenn schon keine Farben und Düfte, so doch die verwirrende Vielfalt der Sinneseindrücke anzudeuten, die vom Duft und der Vielfarbigkeit der unzähligen Blumen auf den Betrachter einströmen.

Unvergleichlich suggestiver ist jedoch die Naturszenerie, die Wert in *Vezzosi augelli* entwirft, einem ebenfalls im Achten Buch von 1586 publizierten Madrigal.³² Hier muß sich die Musik nicht bemühen, optische Phänomene mit akustischen Mitteln umzusetzen, sondern sie kann ganz in ihrem Element bleiben. Der Text, eine wundervolle Stanza aus Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* (XVI, 12), ist reich an Naturlauten, wie sie erst die Musik sie wirklich zum Klingen bringen kann, so lautmalerisch Worte wie »mormora« und »garrir« auch sein mögen:

³¹ WertCW VIII, S. 54.

³² WertCW VIII, S. 11. Vgl. dazu MacClintock 1966, S. 111 f.; Jung 1980, S. 65 f.

Vezzosi augelli infra le verdi fronde
 Tempran'a prova lascivette note,
 Mormora l'aura e fa le foglie e l'onde
 Garrir, che variamente ella percote.
 Quando taccion gl'augelli, alto risponde,
 Quando cantan gli augei, più lieve scote;
 Sia caso od arte: or accompagn' ed ora
 Alterna i versi lor la musica ôra.

(Liebliche Vöglein im grünen Gezweig
 stimmen um die Wette wollüstige Töne an;
 es flüstert die Luft und bringt Blätter und Wellen
 zum Klingen mit vielfältigem Schlag.
 Schweigen die Vöglein, antwortet sie laut,
 singen die Vögel, schüttelt sie gelinder;
 sei's Zufall oder Kunst: bald begleitet, bald
 wechselt versweise mit ihnen der Lüfte Musik.)

Die Genialität von Werts Madrigal – das Einstein nicht von ungefähr als den Beginn des musikalischen Impressionismus charakterisiert hat³³ – erweist sich besonders im Vergleich mit der vierstimmigen Vertonung dieses Textes, die Luca Marenzio ein Jahr davor publizierte.³⁴ Marenzio reiht lauter kleine, zwei- bis sechstaktige musikalische Einheiten mit je verschiedener Motivik und Textur aneinander und setzt fast jedes Wort, zumindest aber jeden Halbvers in einen pittoresken Madrigalismus um, wobei nicht zwischen optischen und akustischen Phänomenen differenziert wird. Selbst das Schweigen der Vögel in Zeile 5 vertont er in vollstimmigem Satz, zwar mit langen Notenwerten, aber nicht ohne die Vögel – die doch akustisch gar nicht in Erscheinung treten – noch mit zwei einander zum Kreis ergänzenden Melismen abzubilden.

Wert dagegen interessiert sich nicht für die äußere Gestalt der Vögel, der Blätter oder Wellen, auch nicht für das Bild der auf den Zweigen herumhüpfenden Vögel (was Marenzio alles virtuos in Tönen malt). Ihn interessiert einzig die klangliche Seite des Ganzen, das Phänomen der musizierenden, im Wettstreit von Vögeln und Wind regelrecht konzertierenden Natur. Gleich in den ersten sechs Takten fängt er die geheimnisvolle, poetische Waldstimmung in ihrer Totalität ein (s. BEISPIEL 72). Ohne Rücksicht auf die Gedichtstruktur zieht er die erste Hälfte des dritten Verses noch vor den Eintritt des zweiten Verses und läßt die beiden Unterstimmen ab Takt 3 monoton auf dem tiefen C raunen: »Mormora l'aura« – naturalistisch-geräuschhaft, nicht kunstvoll 'musikalisch' wie Marenzio, der hier zwei gegenläufige Skalenmotive vierstimmig ineinander flicht.

Blendet man dieses »Mormora l'aura« einmal aus, so erweisen sich Stil und Syntax der ersten 18 Takte als deutlich der Canzonetta verpflichtet: Eine dreistimmige 'Periode' aus halbschlüssigem Vordersatz und ähnlich, aber ganzschlüssig kadenzierendem Nachsatz wird notengetreu wiederholt, wobei zwei Stimmen tiefoktaviert erklingen. Satztechnisch sind die Einwürfe »Mormora

³³ Einstein 1949, II, S. 574.

³⁴ Im *Primo libro a 4* (1585), ediert in MarenzioMa4, S. 56.

BEISPIEL 72: G. de Wert, *Vezzosi augelli* (VIII a 5, 1586), Beginn

C
Vez - zo-si au-gel - li in-fra le ver-di fron - - de Tem - pran'a pro -

Q
Vez - zo-si au-gel - li in-fra le ver-di fron - - de Tem - pran'a pro -

A
Vez - zo-si au-gel - li in-fra le ver-di fron - - de Tem - pran'a pro - va la - -

T
Mor-mo-ra l'au - ra,

B
Mor -mo-ra l'au -

6
- va La - - sci-vet - - te no - te, Vez-zo-si au-gel-li in-fra le

- va La - - sci-vet - te no - - te, Mor-mo-ra l'au - ra,

- sci-vet-te, la-sci-vet - te no - te,

Mor-mo-ra l'au - ra, Vez - zo - - si au-gel-li in-fra le

- ra, Mor-mo-ra l'au - ra, Vez-zo-si au-gel-li in-fra le

12
ver-di fron - de Tem - pran'a pro - va la - - sci-vet - te no - -

Mor-mo-ra l'au - ra, Mor-mo-ra l'au - ra, Mor-mo-ra

Mor-mo-ra l'au - - - - ra, Mor-mo-ra l'au-ra,

ver-di fron - de Temp - pran'a pro - va la - - sci-vet - - te no - -

ver-di fron - de Tem - pran'a pro - va la - - sci-vet-te, la-sci-vet - - te no - -

te, Mor-mora l'au-ra e fa le fo-glie e l'on - - de Gar - rir, gar - rir, gar -
 l'au - - ra e fa le fo - glie e l'on - - de Gar-rir, gar - rir, gar-rir,
 Mor-mora l'au - - ra e fa le fo - glie e l'on - - - de Gar-rir, gar - rir, gar-rir,
 te, Mor-mora l'au - - ra e fa le fo-glie e l'on - - de Gar -
 te, Mor-mora l'au - - ra, Mor-mora l'au - - ra e fa le fo-glie e

l'aura« völlig irrelevant und verzichtbar, verstärken sie doch lediglich schon vorhandene Töne im Einklang oder in der Oktave. Sie gehören, wenn man so will, gar nicht zur eigentlichen Musik.

Doch gerade sie erzeugen nach dem vergleichsweise konventionellen Beginn erst die magische Naturstimmung. Während die drei Anfangstakte noch 'Lied' sind, beginnt mit dem ersten »Mormora l'aura« die Natur zu tönen, und der monotone, lediglich rhythmisch artikulierte Naturklang erfasst sofort auch die drei Oberstimmen – wie ein Ton mit seinen Schwingungen die Saiten eines Instruments zum Klingen bringt. Angestoßen durch die Tonrepetitionen der Unterstimmen, geht auch das Oberstimmtrio zu raunender Deklamation über und verharret mehr als drei Takte lang auf dem durch »Mormora l'aura« fixierten C-Dur-Dreiklang, aus dem sich dann erst die »lascivette note« der zwitschernden Vögel lösen.

Diese harmonische Statik kennzeichnet auch die folgenden Einsätze von »Mormora l'aura«, und wenn dann ab Takt 19 dieser Vers vervollständigt wird und sich in allen Stimmen durchsetzt, wird die Musik vollends zur Klangfläche: Fünf Takte lang erklingt als Sinnbild des Rauschens von Windhauch, Blättern und Wellen nur ein 'F-Dur'-Dreiklang, so sehr sich auch alle Stimmen bewegen. Als motivische Auffächerung eines einzigen Klanges ist der Satz das Gegenteil von reguliertem, 'menschlichem' Kontrapunkt und insofern wahrhaft Naturlaut, vergleichbar noch am ehesten mit Texturen von Fanfarenmusik (die ja auch nicht-artifizielle, quasi naturhafte Musik ist) – man denke etwa an die Sinfonia am Beginn von Monteverdis *Orfeo*. Man meint beinahe, darin eine Vorahnung jener entwicklungslosen, oszillierenden Klangflächen in der Art von Wagners *Waldweben* vor sich zu haben, mit denen das

19. Jahrhundert – ausgehend von Bordun-Strukturen der Pastoral-Tradition – magisch-tönende Natur in Musik umsetzte.

Dort, wo die Vögel schweigen, im fünften Vers, herrscht bei Wert (anders als bei Marenzio) in vier Stimmen auch wirklich Stille; alleingelassen deklamiert der Sopran auf dem tiefen C »Quando taccion gl'augelli«. Und da die Vögel klanglich nicht präsent sind, werden sie auch nicht melismatisch gemalt, vielmehr realisiert Wert genau das, was akustisch aus ihrem Schweigen resultiert: Das Flüstern der Luft ist als Geräusch wieder deutlicher zu vernehmen. Ebenso einfach wie genial (und obendrein thematische Einheit stiftend) bringt Wert dies dadurch zum Ausdruck, daß er »Quando taccion gl'augelli« als monotone Deklamation auf dem Ton C erklingen läßt, womit akustisch, und ohne daß Worte nötig wären, unmißverständlich signalisiert wird: »Mormora l'aura«.

Wiederum anders als Marenzio gestaltet Wert den Schluß des Madrigals als großen, zusammenhängenden Formteil, indem er den Text der letzten andert-halb Verse zu einer 29-taktigen Simultandurchführung von drei Soggetti zusammenfaßt. So autonom-musikalisch empfunden diese gar nicht mehr 'natur-hafte' Kontrapunktik auch wirkt, setzt im Grunde gerade diese komplexe, konzertierende Struktur exakt das um, was der Text benennt: das miteinander Abwechseln und einander Begleiten der verschiedenen Elemente (»or accompagn'ed ora / Alterna i versi lor la musica ôra«). Und wenn der Text noch offenläßt, ob dies als »caso od arte« zu verstehen ist, so signalisiert Wert mit seiner artifiziellen, durch und durch kontrapunktischen Art der Vertonung deutlich genug, daß hier die Natur seiner Meinung nach tatsächlich die Schwelle zur »arte« überschreitet und vom »zufälligen« Ineinanderwirken der Geräusche und Laute, für das der Anfangsteil mit seinem Nebeneinander 'kunstloser' Elemente stand, wahrhaft zur »musica« wird, zum wie von einer höheren Hand gesteuerten Konzert der Natur.

Als der junge Claudio Monteverdi in den Jahren unmittelbar nach dem Erscheinen von Werts *Vezzosi augelli* daran ging, mit *Ecco mormorar l'onde* ein anderes, ähnlich klanggesättigtes Naturgedicht von Tasso zu vertonen, mußte ihm schon bei der Lektüre des Textes das unablässig raunende »Mormora l'aura« von Werts Madrigal in den Sinn kommen. Nicht nur die zentralen Worte »mormora« und »l'aura«, auch das Rauschen der Blätter und Wellen im sanften Wind und der Gesang der Vögel kehren in diesem noch stimmungs-volleren Tasso-Madrigal wieder, hier als akustische Vorboten des optischen Zaubers der aufziehenden Morgenröte (die mit der gängigen Parallelisierung von »l'aura« und »Laura« in Beziehung zur Geliebten gesetzt wird):

Ecco mormorar l'onde
 E tremolar le fronde
 A l'aura matutina, e gli arborselli,
 E sovra i verdi rami i vagh'augelli
 Cantar soavemente
 E rider l'Oriente;
 Ecco già l'alb'appare
 E si specchia nel mare,
 E rasserena il cielo
 E [le campagne] imperla il dolce gielo,
 E gli alti monti indora.
 O bella e vagh'Aurora,
 L'aura è tua messaggiera, e tu de l'aura
 Ch'ogn'arso cor ristaura.

(O höre sie murmeln, die Wellen,
 o hör' sie erschauern, die Blätter
 im Hauch der Früh', und erschauern die Büsche,
 und hör', wie auf grünem Gezweig
 betörend die Vögel singen
 beim ersten Lächeln des Ostens;
 und sieh': Da glänzt schon der Morgen herauf,
 im Meer sich spiegelnd,
 den Äther verklärend
 beperl't er die Fluren mit lindem Tau,
 vergoldet die hohen Gebirge.
 O selig schöne Aurora,
 Dich kündet der Hauch und du kündest ihn,
 Der jeglich glühendes Herz erquicket.)³⁵

Der Text beginnt freilich nicht mit den Vögeln, sondern mit dem Rauschen der Wellen, und ist, anders als *Vezzosi augelli*, als weitgespannte Steigerung angelegt: ausgehend vom Geräusch der unbelebten, dann der belebten Natur, über den geformten Klang (des Vogelgesangs) hin zu Licht und Farbenpracht des Sonnenaufgangs, zweimal den Blick von unten – den Meereswellen – allmählich nach oben richtend. Die Exordiumsstruktur von Monteverdis Madrigal mußte deshalb von vornherein eine andere sein als die von Werts *Vezzosi augelli*. Ein kanzonettenhaftes Oberstimmtrio wie dasjenige, mit dem Wert beginnt, konnte Monteverdi erst ab dem vierten Vers bringen, eben dort, wo von den Vögeln die Rede ist. Er mußte sein Madrigal mit dem Vertonen des Naturgeräuschs beginnen, konnte sich dafür aber nicht die Stelle zum Vorbild nehmen, an der bei Wert mit »Mormora l'aura« die Natur zu tönen anfängt. Die Textur, in der bei Wert dieser dritte Vers erscheint – zunächst nur als akzidentielle, monoton deklamierende Unterschicht zum den 'Satz' verkörpernden Oberstimmtrio – gab als Satzmodell nichts mehr her, wenn man sie des Trios beraubte: es bliebe nur noch einstimmiges Rezitieren auf einem Ton übrig.

Auf der Suche nach einer Alternative scheint Monteverdi bei einem anderen Madrigal von Werts *Ottavo libro* fündig geworden zu sein: *Io non son però morto* (s. BEISPIEL 75, S. 313 f.). Dessen Anfangstakten – darauf hat schon Carl Dahlhaus hingewiesen³⁶ – ist der Beginn von Monteverdis *Ecco mormorar l'onde* (s. BEISPIEL 31a, S. 144) so ähnlich, daß man wohl von bewußter *imitazione* reden kann. Doch eine Naturstimmung bringt dieses Wert-Madrigal

³⁵ Übersetzung von Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt/M. 1964, S. 507. Die Worte »le campagne« fehlen in Monteverdis Vertonung.

³⁶ In seiner Analyse von *Ecco mormorar l'onde*, 1983, S. 144 f.

ganz und gar nicht zum Ausdruck. Sie erzeugt Monteverdi für seine Zwecke dadurch, daß er beide Wert-Madrigale miteinander 'kreuzt' (womit sich auch die in der Literatur strittige Frage auflösen ließe, welches Madrigal das »Modell« darstellt³⁷): Er nimmt die Anfangstextur von *Io non son però morto* samt ihrer Motivik, dünnt sie durch Weglassen des Quinto-Einsatzes aus, ersetzt im Deklamationsmotiv des ersten Verses den affektiven Halbtonschritt zur oberen Nebennote durch einen neutralen Ganztonschritt, gibt dem Ganzen die Tonart von *Vezzosi augelli*, den plagalen 12. Modus auf F, und vor allem: er transponiert das Deklamationsmotiv um eine Oktave und mehr nach unten, bis an den Rand des Ambitus – im Tenor und Baß genau auf die Töne *c* und *F* von Werts »Mormora l'aura«. Aus dem exaltierten Ruf-Motiv »Io non son però morto« wird dadurch tatsächlich so etwas wie sanftes Wellengemurmel.

Die extreme Textverschränkung am Beginn von *Io non son però morto* – wo Wert der Anfangszeile sofort den vierten Vers »Anzi ritorna in vita« entgegensetzt – hat Monteverdi in einem anderen Madrigal seines *Secondo libro* nachgeahmt.³⁸ In *Ecco mormorar l'onde* bringt er die drei Anfangszeilen in der richtigen Reihenfolge, behutsam die Dichte und Komplexität steigend. »E tremolar le fronde« schleicht sich in Takt 4 in tiefster Tenor-Lage ein, zweistimmig umgeben vom Murmeln der Wellen. Die dritte Zeile wird für sich dargestellt, und erst die zweite Exposition der drei Verse bringt dann alle drei Soggetti jeweils in Kombination – als poetische Gleichzeitigkeit der Naturlaute ganz in der Art von Werts *Vezzosi augelli*.

Die Komplexität des optischen Naturschauspiels, das der Text ab dem siebten Vers beschreibt, deutet Monteverdi ab Takt 40 ebenfalls durch Simultandurchführung an (s. BEISPIEL 31b, S. 145): Das Erscheinen der Morgenröte (Vers 7) kombiniert er mit der Spiegelung im Meer (Vers 8), letztere dann mit dem Bild des aufklarenden Himmels (Vers 9), dieses wiederum mit dem Bild des funkelnden Taus (Vers 10). Während das Gedicht die einzelnen Bilder nebeneinanderstellt, verknüpft sie die Musik – die im Gegensatz zur Poesie Gleichzeitigkeit von Verschiedenem realisieren kann – zu einem großen, imaginären Landschaftsbild, vergleichbar dem Beginn von Werts *Valli nemiche al sol*. Hier wie dort setzt dies allerdings voraus, daß der Text parataktisch gebaut ist: Die überwiegend mit »E ...« beginnenden, parallel gebauten Verse

³⁷ Denis Arnold hat einen Einfluß von Werts *Vezzosi augelli* konstatiert (1985, S. 105), ebenso Tomlinson 1987, S. 52. Beschrieben ist Monteverdis Madrigal ferner v. a. bei Redlich 1932, S. 59 ff., Jung 1980, S. 82 ff., und Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 21993, S. 50 f.

³⁸ In *Non m'è grave il morire*, wo er den Anfangsvers ganz analog gleich mit dem vorgezogenen dritten Vers »Anzi il viver m'annoia« kombiniert (s. BEISPIEL 80 auf S. 335).

lassen sich beliebig kombinieren und sogar in der Reihenfolge vertauschen, ohne daß die Verständlichkeit der Textaussage ernsthaft gefährdet wäre. Paradoxerweise ist also gerade der starke Reihungscharakter der Textvorlage Vorbedingung für eine Vertonung, die das musikalische Reihungsprinzip suspendiert und einen größeren musikalisch-formalen Zusammenhang schafft.

Ecco mormorar l'onde ist gewiß das neben *Non si levava ancor* eindrucksvollste Madrigal in Monteverdis *Secondo libro*; es ist aber auch die suggestivste Naturdarstellung in Monteverdis Madrigalschaffen geblieben – sicher nicht zuletzt wegen der Qualität des kongenialen, selbst schon so ‘musikalischen’ Textes. Im folgenden, dem Dritten Madrigalbuch von 1592 knüpft *O primavera, gioventù de l'anno* an diese Tradition der Naturdarstellung in »multiplem Kontrapunkt« an und setzt auch die Auseinandersetzung mit dem Vorbild Giaches de Wert fort, ohne daß das Resultat jedoch ähnlich überzeugend wirkt.

Sein von Giambattista Guarini stammender, neunzeilig-madrigalischer Text³⁹ schildert zu Beginn den Frühling, um diesem dann nach dem Modell von Petrarcas *Zefiro torna* den elenden Gemütszustand des lyrischen Ichs entgegenzusetzen. Die Anfangsverse beschwören nun zwar den Frühling mitsamt seinen Attributen, evozieren aber nicht wirklich Natur und bringen sie schon gar nicht lautmalerisch zum Klingen: »O primavera, gioventù de l'anno,/ Bella madre de' fiori,/ D'erbe novelle e di novelli amori«. Dasselbe gilt für Monteverdis Motivbildung (BEISPIEL 73), die neutral-kanzonettenhaft wirkt und ebensogut einen anderen Text tragen könnte. Motivisch wie in der Textur scheinen die Anfangstakte denn auch unmittelbar den Beginn von Werts *Or si rallegra il ciel*⁴⁰ nachzuahmen.

Während Wert dort seine beiden Anfangsverse gemeinsam auf 19 Takten durchführt, steigert Monteverdi die Technik hier zu einer doppelten Exposition andeutenden, ganz kontrapunktischen Simultandurchführung von insgesamt 28 Takten, die wieder dem von Küster formulierten Prinzip folgt, erst dann zu enden, wenn die letzte Stimme den gesamten Text korrekt vorgetragen hat.⁴¹ Zusammengehalten wird dieser Eröffnungsteil, der genau ein Drittel des Madrigals ausmacht, einmal mehr durch die starke Fixierung auf den F-Klang. Die Musik kommt kaum von der Stelle, führt immer wieder zurück zum F-Dur-Dreiklang, der so bis Takt 28 mehr als die Hälfte der Zeit

³⁹ Es handelt sich offenbar um eine frühe Version von Mirtillos Eröffnungsrede aus dem dritten Akt des *Pastor fido* (s. Tomlinson 1987, S. 78). Die Monteverdi-Gesamtausgabe mißversteht den Text, seinen elfsilbigen sechsten Vers in zwei *settenari* aufteilend, als zehnzeilig (MonteverdiOp IV, S. 48).

⁴⁰ Das Eröffnungsmadrigal von Werts IX. Buch (1588); WertCW IX, S. 1.

⁴¹ Ein Schema der Zeilenfolge gibt Tomlinson 1987, S. 79.

BEISPIEL 73: Cl. Monteverdi, *O primavera, gioventù de l'anno* (III a 5, 1592), Beginn

C Bel - la ma - dre de' fio - - -

Q O pri-ma-ve - ra gio-ven-tù de l'an -

A O pri-ma-ve - ra gio-ven-tù de l'an -

T O pri-ma-ve - ra gio-ven-tù de l'an - no, Bel - la

B

5

S ri, D'er - be no - vel - le e di no-vel-li a - mo - ri, D'er-be no -

Q no, O pri-ma-ve - ra gio-ven-tù de l'an -

A no, Bel - la ma - dre de' fio - - -

T ma - dre de' fio - ri,

B

9

S vel - le e di no-vel-li a - mo - ri, O pri-ma-ve - ra

Q no, Bel - la ma - dre de' fio - - - ri

A ri, D'er-be no-vel - le e di no-vel-li a-mo - ri, O pri-ma-ve - ra

T D'er-be no-vel - le, D'er-be no-vel - le e di no-vel-li a-mo - ri

B

präsent ist. Die harmonische Statik soll der Musik offenbar auch hier den Charakter einer in sich ruhenden Naturidylle geben, nicht anders als in Werts *Vezzosi augelli* oder in Monteverdis *Ecco mormorar l'onde*. Und doch stellt sich in Monteverdis *O primavera* keine rechte Naturstimmung ein. Das, was Wert in der Auseinandersetzung mit Tassos 'melischer' Dichtung entwickelt hatte, ließ sich in Verbindung mit der ganz andersartigen, epigrammatischen Lyrik Guarinis nicht mit dem gleichen Effekt wiederholen. Giaches de Wert war dies offenbar sehr wohl bewußt: Er hatte ein Jahr zuvor in seinem *Undecimo libro* von 1591 ebenfalls schon ein Madrigal über Guarinis *O primavera* veröffentlicht,⁴² als *prima parte* eines fünfteiligen Zyklus, es aber in einem völlig anderen, nämlich stark kanzonettenhaften und recht homophonen Stil geschrieben, der auf »multiplen Kontrapunkt« ganz verzichtet (um dann nur in den Folgeteilen, unabhängig von Naturphänomenen, damit zu arbeiten).

⁴² WertCW XII, S. 3.

Komplexe Strukturen und freies Spiel mit dem Text

Kehren wir zurück zur Situation in den frühen 1580er Jahren. In seinem Siebten Madrigalbuch von 1581 hatte Wert es noch vermieden, ein Madrigal gleich mit »multiplem Kontrapunkt« zu beginnen, vielmehr die Technik im wesentlichen konzentriert auf den Beginn und den Schluß der *seconda parte* (was bei *Solo e pensoso* soweit ging, daß die Anfangs- und die Schlußdurchführung direkt aneinander anschlossen, die Technik also das gesamte zweite Teilmadrigal beherrschte). Ferner hatte er darauf geachtet, daß die beteiligten Textzeilen im Zusammenwirken der Stimmen beim erstenmal in der richtigen Reihenfolge nacheinander erklangen, die Textgestalt also zunächst einmal fixiert und klar vernehmbar war, wie auch immer dann die einzelnen Stimmen mit dem Text verfahren.

Beides ändert sich im 1583 in der Anthologie *Li amorosi ardori* publizierten Madrigal *Amorose viole*.⁴³ Hier gestaltet Wert bereits den Beginn der Komposition als großangelegte Simultanexposition der beiden ersten Textzeilen. Und er führt den zweiten Vers schon simultan zum ersten ein: mit »Ch'avete il nome della Donna mia« beginnend, bevor noch vom Anfangsvers auch nur das erste Wort ganz erklingen ist (s. BEISPIEL 74).

Eine Verschränkung beider Textzeilen von Anfang an war zwar bereits bei Ingegneri und Pallavicino (1580 und 1581) zu beobachten, aber nicht in dieser Zuspitzung – in Pallavicinos *Donna, la bella mano* und Ingegneris *Tall'hor per trovar pace* als Überlappung, die gerade noch sukzessives Hören ermöglicht, und in Ingegneris *Ben ch'io sia certo* zwar als komplette Gleichzeitigkeit beider Verse, doch so, daß die syntaktische Struktur und der Sinnzusammenhang eher geklärt als verdunkelt wurden.⁴⁴

In Werts *Amorose viole* ist jedoch nicht nur die Textverständlichkeit schon beim ersten Vers durch das 'Dazwischenfunken' des zweiten Verses gestört, sondern der Sinn des zweiten Verses anfangs selbst dann nicht verständlich, wenn man seinen Worten folgen kann. Worauf sich dieser Relativsatz überhaupt bezieht, wer die sind, die den Namen der Geliebten tragen, weiß der Hörer erst in Takt 5 (falls er in der Lage ist, zwei Texte gleichzeitig aufzufassen). Beide Verse werden anschließend so oft wiederholt, daß schließlich jeder den Sinn mitbekommt – beinahe bis zum Überdruß.

Wert scheint hier regelrecht auszuprobieren, bis zu welchen äußeren Dimensionen sich ein Abschnitt aus zwei Soggetti maximal ausdehnen läßt.

⁴³ *Li amorosi ardori di diversi eccellentissimi musici [...], Libro primo a cinque voci*, RISM 1583¹². Werts Beitrag ist ediert in WertCW XVI, S. 82.

⁴⁴ S. oben die BEISPIELE 67 und 68 (S. 281 f. und S. 285).

BEISPIEL 74: G. de Wert, *Amorose viole* (RISM 1583¹²), Beginn

C *A-mo-ro*
 Q *Ch'a-*
 A *A-mo-ro - se vi - o - le Ch'a - ve - te il*
 T *A - mo-ro - - se vi - o - - - - - le, vi - o -*
 B *Ch'a-ve- te il no-me del - la Don - - na mi - - a,*

7
- se vi - o - - - - - le, Ch'a - ve - te il no-me del-la
ve - te il no-me del-la Don - na mi - - a, A-mo-ro - se, A-mo-ro - se vi -
no - me del - la Don-na mi - a, A-mo-ro - se vi - o - - - - -
le Ch'a - ve - te il no - me del - la Don-na
A-mo-ro - se, A-mo-ro - se vi - o -

Mit insgesamt 37 Semibrevis-Takten stellt er denn auch innerhalb der Gattung einen neuen Rekord auf und schafft damit das weltliche Gegenstück zur oben beschriebenen, 41-taktigen Exposition der Motette *Quiescat vox tua* von 1581. Wiederum ist das Mittel zu solcher Ausdehnung der Form das Prinzip, das Konrad Küster »durchrationalisierte Doppelmotivik« genannt hat. Jede Stimme trägt zwar beide Zeilen mehrmals vor, schließen kann der Abschnitt aber erst, nachdem auch die letzte Stimme beide Verse in der regulären Reihenfolge vorgetragen hat. Im vorliegenden Fall ist das retardierende Moment der Quinto: Er beginnt irregulär mit Vers 2, verharret dann 19 Takte lang auf dem Text des ersten Verses, den er fünfmal ganz oder zur Hälfte wiederholt, um dann erst in Takt 29 'ordnungsgemäß' zum zweiten Vers überzugehen und damit den Schluß der Struktur einzuleiten.

Die Expansivität der Simultandurchführung sprengt sogar formale Konventionen der Gattung: Einen madrigalischen Text von nur 9 Versen zweiteilig, als *prima* und *seconda parte* zu vertonen, wie Wert es tut, war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts absolut unüblich. Eine Textmenge wie diese, bestehend aus Sieben- und Elfsilblern der Reimfolge aBBcDeeFF, ließ sich – im Unterschied etwa zu einem Sonett mit seinen vierzehn Elfsilblern – leicht in einem Zug durchkomponieren. Wert beginnt jedoch mit dem vierten Vers eine *seconda parte*, da die ersten drei Verse allein schon 50 Takte beanspruchen, fast genau soviel wie dann die übrigen 6 Verse.

Der starke Einschnitt nach dem dritten Vers ist allerdings im Hinblick auf den Textvortrag problematisch, und ganz verfehlt ist es, hier einen Punkt zu setzen, wie dies MacClintock in der Gesamtausgabe tut.⁴⁵ Denn der Satz ist noch lange nicht fertig, hieß es bis dahin doch nur: »Liebreizende Veilchen, die ihr den Namen meiner Donna tragt, die mein Herz mehr als alles andere begehrt und herbeiwünscht«. Erst das »Quanto lieto vi miro« (»wie fröhlich betrachte ich euch«) am Beginn der *seconda parte* komplettiert dies zu einer sinnvollen Aussage (an die sich noch eine Partizipialkonstruktion anschließt, so daß Wert selbst nach dem vierten Vers nicht hätte schließen können).

Weitaus gewagter – und dabei doch im Hinblick auf die Syntax des Textes überzeugender – ist Werts Umgang mit der Textvorlage im schon erwähnten *Io non son però morto*.⁴⁶ Das Madrigal nimmt im *Ottavo libro a 5* von 1586 den prominenten Platz des Eröffnungsstücks ein und beginnt mit einer wahrhaft spektakulären Demonstration komplexester Kontrapunktik, indem es nicht weniger als (vier Soggetti) mit je eigenem Text gleichzeitig durchführt. Das zugrundeliegende, anonyme Gedicht (dessen Aussage die Wert-Gesamtausgabe leider durch falsche Interpunktion verunklart) ist ein Madrigal von recht verschachtelter Syntax:

Io non son però morto,
Donna, come pensate,
Perchè più non m'amate,
Anzi ritorn'in vita,
Ché l'alm'in voi sepolta
Da voi sendosi sciolta
Si trova esser uscita
D'una prigion mortale,
E cangia in vit'e in ben la mort'e'l male.

(Ich bin durchaus nicht tot,
Donna – wie Ihr denkt –,
weil Ihr mich nicht mehr liebt,
vielmehr kehre ich ins Leben zurück;
denn die in Euch begrabene Seele
hat sich von Euch losgelöst und
findet sich wieder, einem
todbringenden Kerker entronnen, und wendet
zum Leben und zum Guten Tod und Übel.)

⁴⁵ WertCW XVI, S. 84.

⁴⁶ Ediert in WertCW VIII, S. 1, Einstein 1949, III, S. 301, und Marco Giuliani, *I lieti amanti*. Madrigali di venti musicisti ferraresi e non, Florenz 1990, S. 103.

Wer den Text nicht kennt, dem vermitteln die Anfangstakte von Werts Madrigal zunächst den Eindruck, es handle sich hier um eine doppelmotivische Struktur in der Art von *Amorose viole*: Dem Anfangsvers wird weitgehend simultan ein zweiter Vers entgegengestellt, wobei die Motivopposition den textlichen Gegensatz spiegelt – das quicklebendige Motiv »Anzi ritorn'in vita« negiert sofort das melodisch 'unbelebte' Todesmotiv, bevor dieses überhaupt recht zum Zuge kommt (BEISPIEL 75). Die Verwirrung beginnt in Takt 5, wenn der Canto nicht mit dem fortfährt, was man als zweite Textzeile auffassen mußte, sondern mit »Donna, come pensate«, einer Zeile, die sich ebenfalls auf den Anfangsvers bezieht und die jedenfalls nicht auf »Anzi ritorn'in vita« folgen kann. Vers 3 kann sie nicht sein, also wird sie Vers 2 sein, und »Anzi ritorn'in vita« wäre dann Vers 3 – denkt man. Doch die Verwirrung wird noch größer in Takt 8: Der Canto führt eine vierte Zeile ein, die sich dem Sinn nach nicht weniger deutlich auf den Anfangsvers rückbezieht. Auf

BEISPIEL 75: G. de Wert, *Io non son però morto* (VIII a 5, 1586), Beginn

Handwritten annotations in the score:

- 2. Vers**: Points to the second line of music (Canto and Quinto).
- 3. Vers**: Points to the third line of music (Alto and Tenore).

Lyrics (Canto):

lo non son pe-rò mor - to, Don -
 An - zi ri-torn'in vi - ta, An -
 lo non son pe-rò mor - to,
 lo non son pe-rò mor - to,
 An - zi ri-torn'in vi -

Lyrics (Quinto):

na, co - me pen - sa - te, Perchè più non m'a - ma - te, Don - na, co - me
 zi ri-torn'in vi - ta, lo non son pe-rò mor -
 Don - na, co - me pen - sa - te, Perchè più non m'a -
 Don - na, co - me pen - sa - te, Per - chè più non m'a -
 ta,

12

pen-sa - te, Per - chè più non m'a-ma - te, An - zi ri - torn'in vi - -
to, Don - na, co - me pen - sa -
- - - te, An - zi ritorn'in vi - ta, An - zi ri - torn'in vi - ta, Io
ma - te, An - zi ritorn'in vi - ta, An - zi ri - torn'in vi - ta, An - zi ri - torn'in vi -
Io non son pe-rò mor - to,

»Anzi ritorn'in vita« kann sie zweifellos nicht folgen, und als Folgevers zu »Donna, come pensate« ergibt sie ebenfalls nicht viel Sinn.

Es dauert lange, bis man beim ersten Hören einigermaßen in der Lage ist, für sich die Gedichtform zu rekonstruieren – in einem Satz, der ab Takt 5 permanent drei, manchmal sogar vier verschiedene Verse mit ihren jeweiligen Soggetti übereinanderschichtet, und der sich erst ab Takt 30 zu einer doppelmotivischen Textur lichtet, um dann in den Takten 35-37 nur noch »Anzi ritorn'in vita« alleine vorzutragen. Erst hier ist definitiv klar, daß der schon im zweiten Takt exponierte Vers in Wahrheit der vierte des Gedichtes ist.

Was beim Hören als helles Chaos erscheint, läuft in den Einzelstimmen nicht willkürlich ab, tragen sie doch die vier Verse fast immer in der richtigen Reihenfolge vor. Dazu wieder ein die Verse mit Nummern bezeichnendes Verlaufsschema:

Takt	5	10	15
C	1 - 2 - - 3 - 2 - - 3 - - 4 - - -		
Q	4 - - 4 -	1 - - - 2 - - - 3	
A	1 - - 2 - - - 3 - - - 4 - 4 - 1 -		
T	1 - - -	2 - 3 - - 4 4 - - 4 - 4	
B	4 - -	1 - -	2 -

T.	20	25	30	35
C	4 - 1 - 2 - - - 4 -	4 4 - 4 - - 5 ...		
Q	- - - 4 - - 1 - - 2 - - - 3 - 4 - - 5 ...			
A	2 - - 3 - 4 -	4 - 4 - - 4 - - 4 - 5 ...		
T	- - - 1 - 2 - - 3 - 4 - 4 - 4 4 - - 5 ...			
B	- - -	3 - - 4 4 - - 4 -	4 - 5 ...	

Die Länge des Abschnittes bestimmt hier im wesentlichen der Baß, dadurch daß er sich sehr viel Zeit läßt, die vier Verse in der richtigen Abfolge zu präsentieren. Allerdings ist die Struktur nicht wirklich »durchrationalisiert« in dem von Küster formulierten Sinne, nimmt sich doch der Canto die Freiheit, bei seinem letzten Durchlauf den dritten Vers auszulassen, und drei Stimmen springen noch einmal (entgegen der Regel) zum ersten Vers zurück in einer Phase, in der der Baß als die maßgebliche letzte Stimme schon regulär zu Vers 2 übergegangen ist.

Nun kann man Wert gewiß nicht unterstellen, er habe vor allem die Irreführung der Hörer im Sinn gehabt. Fraglos war das gleichzeitige Durchführen von vier Versen für ihn zunächst einmal ein wirksames Mittel, das gattungstypische Prinzip der Reihung textlich-musikalischer Einheiten zu überwinden. Volle 37 Takte umspannt dieser gänzlich zäsurlose Anfangsteil, womit er beinahe zwei Drittel des Madrigals ausmacht. Doch ein ähnlicher Effekt wäre auch mit einem Exordium möglich gewesen, das nicht in dieser krassen, in der Gattung bis dahin beispiellosen Weise die Textstruktur zu Beginn zerstört. (Annähernd vergleichbar wäre nur – im gleichen Buch – Werts schon diskutiertes *Vezzosi augelli* mit seinem vor den zweiten Vers vorgezogenen »Mormora l'aura« des dritten Verses, doch ist dort das Verfahren textlich vollkommen unproblematisch.)

Offensichtlich nimmt Wert die Verwirrung in Kauf, weil es ihm vor allem um die dramatische Konfrontation von »Tod« und »Leben« geht, um die Spannung zwischen »Io non son però morto« – einer Aussage, die trotz des »non« für den Tod steht – und »Anzi ritorn' in vita«. Im Text ist die Spannung zwischen diesen beiden Zentralaussagen durch die Interpolation zweier erklärender Nebensätze geschwächt. Diese Interpolation hebt Wert in seiner Vertonung zu Beginn auf, und er schärft den Widerstreit beider Aussagen noch, indem er sie – was nur musikalisch möglich ist – sogar simultan aufeinandertreffen läßt. Nicht zuletzt fixiert er damit erst einmal die Hauptaussage der ersten Gedichthälfte, bevor er sich auf die akzidentiellen Verse 2 und 3 einläßt. Wenn man so will: Werts Madrigal läßt den Text besser erscheinen, als er ist.

Alfred Einstein hat zum Motivgewebe dieser 37 Takte bemerkt, es sei »as 'discursive' as any development of Haydn's«. ⁴⁷ So anachronistisch dieser Vergleich ist, veranschaulicht er doch recht gut die neue Rolle, die hier den Einzelstimmen zukommt. Wert scheint damit nicht zuletzt auch auf neueste Entwicklungen in der Aufführungspraxis des Madrigals zu reagieren. Sein

⁴⁷ Einstein 1949, II, S. 831.

Achtes Madrigalbuch, das neben *Io non son però morto* und *Vezzosi augelli* noch eine Reihe weiterer Madrigale mit nicht ganz so komplexen, meist doppelmotivischen Exordien⁴⁸ enthält, ist dem Herzog von Ferrara, Alfonso d'Este, gewidmet und – wie aus der Widmungsvorrede hervorgeht – zum größten Teil auch in Ferrara entstanden.⁴⁹ Eigentlicher Adressat aber ist das berühmte *Concerto delle donne* der Herzogin, das professionelle Sängerinnenensemble der »tre nobili giovani dame«, deren Qualitäten Wert in der Widmung so ausführlich preist – »le meraviglie et d'arte, et di natura, la voce, la gratia, la dispositione, la memoria, et altre tante et sì rare qualità«. Von diesen göttlichen Stimmen könne jeder Komponist, so Wert, den wahren und natürlichen Geist der Musik empfangen.⁵⁰ (Bekanntlich war Wert überdies durch eine Liebesbeziehung zu einer der Sängerinnen, Tarquinia Molza, mit dem Ensemble verbunden.)

Die neuen gesangstechnischen Möglichkeiten, die dieses Ensemble dem Madrigal eröffnete, inspirierte Ferrareser Komponisten wie Luzzaschi und solche, die wie Wert oder Marenzio besondere Beziehungen zum Ferrareser Hof hatten, dazu, einen neuen, glänzenden Madrigalstil zu entwickeln, der sich vor allem durch ausgesprochen virtuose Führung der Oberstimmen auszeichnete. Darauf ist seit Einstein in der Literatur oft genug hingewiesen worden.⁵¹ Merkmale dieses an Diminutionen reichen, »luxurierenden« Ferrareser Stils wird man allerdings in Werts *Io non son però morto* vergeblich suchen; die Motivbildung ist hier sogar eher karg und unsinnlich, weniger gesänglich als deklamatorisch gehalten und weitgehend frei von Melismen. Und doch ist den einzelnen Stimmen eine ausgeprägt solistische Attitüde eigen. Bildhaft gesprochen: Die fünf Sänger(innen) treten hier nicht als quasi-chorisches Ensemble, als Glieder einer Gruppe auf, sondern als emanzipierte, selbstbewußte Solisten, die sich ihren Text gleichsam je selbst zusammenstellen und ihren Part unbeirrt von dem singen, was die anderen gerade tun, um sich überhaupt erst in Takt 38 zu einer 'Gemeinschaft' – in Gestalt eines homophonen Satzes – zusammenzufinden.

Diese Art von sängerischer Selbständigkeit und Standfestigkeit – die mehr eine Frage des Intellekts als der Gesangstechnik ist – dürfte den durchschnitt-

⁴⁸ *Fra le dorate chiome, Sovente all'or, Questi odorati fiori* und *Con voi giocando Amor*.

⁴⁹ Wahrscheinlich zwischen dem 14. September 1584 und Karneval 1585, einer Zeit, die Wert überwiegend in Ferrara verbrachte (s. Newcomb 1980, S. 210). *Io non son però morto* ließ Wert darüber hinaus auch in der Ferrareser Madrigal-Anthologie *I lieti amanti* (RISM 1586¹⁰) erscheinen, was den Bezug zu Ferrara unterstreicht.

⁵⁰ Die ganze Dedikation ist abgedruckt in MacClintock 1966, S. 235 f. Zum Ferrareser *Concerto delle donne* s. Einstein 1949, II, S. 825 ff., und Newcomb 1980, S. 29 ff.

⁵¹ Vgl. hierzu besonders Newcomb 1980, S. 67 ff., und Fenlon 1980, S. 135 ff.

lichen musizierenden Dilettanten in den Akademien, an den sich die Madrigalliteratur vor allem richtete, überfordert haben; hier waren Sänger gefragt, die gewohnt waren, sich solistisch zu exponieren und selbstbewußt miteinander zu konzertieren. Mit dieser diskursiven Grundhaltung ähnelt der Satz in der Tat eher der Durchführung eines Haydn'schen Streichquartetts als etwa einer Instrumentalkanzone der Zeit, oder (um in der Vokalmusik zu bleiben) eher einem Mozartschen Opernensemble als einer Palestrina-Motette.

In Ferrara selbst spielte in den 1580er Jahren die Technik des »multiplen Kontrapunkts« bei weitem keine so große Rolle wie in Mantua bei Wert und dann auch Pallavicino und Monteverdi. Doppelmotivische Strukturen, die zwei Verse zu einem Exordium vereinen, waren zwar im Ferrareser Madrigalstil nicht unbekannt, aber doch eher die Ausnahme. Luzzasco Luzzaschi's fünfstimmiges Madrigal *Da le odorate spoglie* von 1582 hat eine solche Exposition im Umfang von 13 Semibrevis-Takten.⁵² Die beiden Siebensilbler »Da le odorate spoglie / Scioglete omai la mano« sind hier zu einem kontrapunktischen Gewebe verknüpft, dessen Ausdehnung dadurch bestimmt wird, daß der Baß zunächst den ersten Vers wegläßt. Man könnte sich sogar vorstellen, daß die Technik, die seit 1581 gewiß besonders mit dem Namen Wert verknüpfte wurde, hier Bestandteil einer Hommage an den Mantuaner Kollegen ist, wie sie dann am Schluß des Madrigals offen zutage tritt: Luzzaschi zitiert dort zu »Facete udir *Cara la vita mia*« den Beginn von Werts berühmtem, gleichnamigem Madrigal von 1558.⁵³ Eine ähnliche doppelmotivische Textur – nun aus einem *settenario* und einem *endecasillabo* – zeigt bei Luzzaschi 1594 der Beginn von *Quante volte volgete*.⁵⁴

Als geschickter Kontrapunktiker präsentiert sich ferner 1586 Giulio Eremita (Heremita), ein weniger bekannter Ferrareser Komponist, in seiner fünfstimmigen Vertonung von Guarinis beliebtem *Ardo sì*: mit einem siebzehntaktigen Exordium in reizvoller Textur, das die Anfangszeile »Ardo sì, ma non t'amo« ab dem vierten Takt mit dem Folgevers »Perfida, dispietata« und schließlich beide ab Takt 8 noch mit »Indegnament'amata« kombiniert.⁵⁵ In seiner Schreibart scheint Eremita dabei, wenn überhaupt an ein Vorbild, eher an Ingegneri und dessen mehrthemige Strukturen anzuknüpfen als an Wert.

⁵² Publiziert in Luzzaschi's *Terzo libro a 5*; Edition in Newcomb 1980, S. 201.

⁵³ S. Newcomb 1980, S. 207.

⁵⁴ Aus Luzzaschi's *Quarto libro a 5*; ediert in Newcomb 1980, S. 178.

⁵⁵ Das 1586 in Eremitas *Primo libro a 5* in Ferrara erschienene Madrigal ist von H. Leuchtman ediert in DTB, Neue Folge Bd. 7, Anhang S. 11.

Demgegenüber möchte man bei Lelio Bertani, einem in Brescia als Domkapellmeister tätigen, aber offenbar auch mit Ferrara besonders verbundenen Komponisten, vermuten, daß der doppelmotivische Beginn seines sechsstimmigen *Sdegno la fiamma estinse* unmittelbar von Wert inspiriert ist.⁵⁶ Bertani stellt dort der zweistimmig exponierten Anfangszeile »Sdegno la fiamma estinse«, noch bevor diese auskadenziert hat, zum Text »E rintuzzo lo strale« ein Kontrastmotiv entgegen, das dem in gleicher Weise eingeführten Motiv »Anzi ritorn' in vita« von *Io non son però morto* zum Verwechseln gleicht. Da beide Madrigale gleichzeitig gedruckt wurden, in der Ferrareser Anthologie *I lieti amanti* von 1586 (RISM 1586¹⁰), würde eine Abhängigkeit Bertanis von Wert allerdings voraussetzen, daß dessen *Io non son però morto* schon vor 1586 handschriftlich kursierte (was gut vorstellbar ist, wenn das Madrigal tatsächlich schon 1584 in Ferrara entstanden ist).⁵⁷ Ob im übrigen die von Anthony Newcomb konstatierte Neigung Bertanis zu simultanem Exponieren von zwei oder drei Motiven⁵⁸ mit Wert zusammenhängt oder eigenständige Züge trägt, müßten nähere Untersuchungen noch erweisen.

Ein enger persönlicher Kontakt zu Wert war in jedem Falle vorhanden bei Francesco Soriano, der, von Rom kommend, 1581-86 als Musikdirektor am Hof der Gonzaga in Mantua arbeitete. Sein sechsstimmiges *Da queste novo Lauro* von 1583 beginnt Soriano mit einem mehrthemig-kontrapunktischen Eröffnungsabschnitt, der in seiner Ausdehnung mit jedem Wertschen Exordium konkurrieren kann (BEISPIEL 76). Vielleicht ist es kein Zufall, daß auch dieses Madrigal für Ferrara und das dortige 'Primadonnen'-Ensemble bestimmt war: als Beitrag für die Ferrareser, der Sängerin Laura Peverara gewidmete Anthologie *Il lauro verde*.⁵⁹ Der Text dieses Madrigals spielt wie schon der Titel der Anthologie mit dem Gleichklang von »lauro« und »Laura« und beginnt mit den Versen:

Da queste novo LAURO	(Von diesem frischen Lorbeer
Prendon le verdeggianti	Nehmen die grünenden,
E dilettose herbette	die Sinne erfreuenden Gräser und Kräuter
Il suo bel verde [...]	ihr schönes Grün,)

Soriano führt die dreieinhalb Verse gemeinsam durch und schafft so einen großen, zusammenhängenden Eröffnungsteil von 27 Semibrevis-Takten.

⁵⁶ Ediert in Giuliani 1990, S. 123.

⁵⁷ Werts *Ottavo libro a 5* von 1586 enthält das Madrigal zwar auch, wird aber eher nach als vor der auf den 8. August 1586 datierten Anthologie erschienen sein.

⁵⁸ Newcomb, Art. *Bertani*, in: New Grove, Bd. 2, S. 634.

⁵⁹ RISM 1583¹⁰. Als Quelle diente der Nachdruck von Phalèse, Antwerpen 1591, Expl. D-Mbs. Den Beginn des Madrigal zeigt Newcomb 1980, S. 149.

BEISPIEL 76: Fr. Soriano, *Da queste novo Lauro* (RISM 1583¹⁰), Beginn

Da que - ste no - vo Lau - - ro Pren-don le ver- deg-gian-ti E

Pren-don le ver- deg-gian-ti E di - - let -

Da que - - ste no - vo

di - - let-to-se her-bet - te Il suo bel ver - - de,

to - - - se her-bet - te Il suo bel ver - de,

Lau - - ro Pren-don le ver-deg-gian-ti E di - - - let - to -

Pren-don le ver - deg-gian-ti E

Da que - ste no - vo Lau - - - ro Pren-don le

Da que - - ste

Anders als Wert in *Io non son però morto* vermittelt aber Soriano nicht den Eindruck, als jongliere er frei mit vier eigenständigen Motiven und Text-einheiten. Vielmehr läßt er die Verse 2-4 mit einer Ausnahme stets im Zusammenhang erklingen, nicht einmal durch Pausen getrennt, und baut die textlich-musikalische Mehrschichtigkeit schrittweise so auf, daß die Verständlichkeit immer garantiert ist. Sonderlich plastisch ist die Motivik nicht – dazu gibt der Text wohl zu wenig her –; interessant aber und ausgesprochen modern ist die Art und Weise, wie Soriano ab Takt 4 eine konzertante Trio-Textur bildet, indem er die lebhafteste Motivik der Verse 2-4 als Oberstimmen-duett einführt und mit dem ruhigen Soggetto »Da queste novo Lauro« unterlegt, vergleichbar einem instrumentalen Generalbaß.

Luca Marenzio entwickelte nie eine besondere Vorliebe für das gleichzeitige Durchführen zweier oder mehrerer Verse, obwohl Doppelmotivik an sich für ihn (vor allem als Expositionstechnik) durchaus bedeutsam war; nur handelt es sich dabei meist um eine Doppelmotivik, die aus ein und demselben Text entfaltet ist – häufig in der Form, daß ein rhythmisch bewegtes Motiv mit einem denselben Vers tragenden, ruhigen und weitgespannten Gegenthema kombiniert wird.⁶⁰ Die kleingliedrige Motivik rankt sich gleichsam um das in großen Notenwerten einherschreitende Gegenthema wie eine Schlingpflanze um einen Stange. Dies führt oft zu einer Expansion der Form (wie ganz extrem am Beginn des späten *Solo e pensoso*), setzt aber grundsätzlich nicht das Prinzip der Textvertonung via Reihungsform außer Kraft.

Hin und wieder begegnet aber auch bei Marenzio Doppelmotivik als Simultandurchführung zweier Textzeilen, zunächst ausschließlich am Beginn eines Madrigals. So in *Se la mia fiamma ardente* (II a 5, 1582), *Sento squerciar del vecchio Tempio* und *Vergine saggia e pura* (*Madrigali spirituali*, 1584),⁶¹ schon ausgeprägter dann (und nun auch im Sinne Küsters »durchrationalisiert«) im *Primo libro a 4* von 1585: in *Tutto 'l dì piango* und *Dissi a l'amata mia lucida stella* (hier angewandt erst auf die Verse 1 und 2, dann die Verse 3 und 4 mit ausgesprochen plastischer, an Cantus-firmus-Strukturen erinnernder Kontrastmotivik).⁶²

Im sechsstimmigen *Vaneggio od'è pur vero* von 1587⁶³ faßt Marenzio erstmals die Schlußzeilen eines Madrigals durch »multiplen Kontrapunkt« zu einem großen, homogenen Formteil zusammen, dadurch daß er die Verse 8-10 (»Il mio ardito pensiero / Vago di quel splendore / Onde ne vien l'ardore«) in den Einzelstimmen zwar sukzessive einführt, doch so verzahnt und mit Wiederholungen durchsetzt, daß ab dem dritten Takt stets mindestens zwei Soggetti gleichzeitig erscheinen.

Die Vers- und Soggettokonstellationen des 29 Takte umfassenden Schlußteils mag wieder ein Verlaufsschema andeuten:

⁶⁰ Zur Unterscheidung der verschiedenen Arten von »Doppelmotivik« und »Mehrtextigkeit« wie zur teilweise verwirrenden Begrifflichkeit in der Literatur zum Madrigal generell s. Küster 1995, S. 175-191.

⁶¹ MarenzioSäW 1, S. 114; MarenzioSecW 17, S. 55 und 66.

⁶² MarenzioMa4, S. 80 und S. 8. Vgl. zu ersterem Chater 1980, S. 127 (der in nicht recht nachvollziehbarer Weise Rore und Lasso als »Pioniere« dieser Technik bezeichnet).

⁶³ Publiziert im *Quarto libro a 6*; MarenzioOp V, S. 181.

Takt	40	45	50	55	60	65
C	8 -	9 - -	8 - -	10- 9 - -	9 - -	10- - -
Q	8 -	9 - -	8 - 8- -	9 - -	9 - -	10- - -
A	8 -	9 - -	8 -	8- - -	9 - 10- - -	10- - - -
T	8 -	9 - -	9 - -	8- -	9 - -	10- - 10- - - -
S	8 - -	8 - 9 - -	10- -	8 -	10- -	9 - - 10- - - - -
B	8 - 9 - -	9 - 10- - -	- -	9 - -	9 - -	10- - - - - -

Handelte es sich bei Pallavicino, Eremita, Bertani, Soriano und Marenzio um jüngere, in den Jahren um 1550 geborene Komponisten, die im wesentlichen erst in den 1580er Jahren mit Publikationen hervortraten, so gehörte der Willaert-Schüler Costanzo Porta noch der vorausgehenden Generation an. Auch er aber schrieb erst in den 1580er Jahren, beginnend mit dem IV. Madrigalbuch *a 5*, doppelmotivische Texturen – ob nun durch das Schaffen Ingegneris und Werts dazu inspiriert oder einfach in dem Bestreben, den Anschluß an jüngste Entwicklungen im Madrigal nicht zu verlieren. Die drei Madrigale seines *Quarto libro* von 1585, die Doppelmotivik in prägnanter Weise als Expositionstechnik anwenden – *Ardo sì*, *Ardi e gela* und *Non fu senza vendetta*⁶⁴ –, tun dies im Grunde immer nach demselben Prinzip: Der erste Vers wird in dreistimmigem Satz exponiert, anschließend treten die pausierenden zwei Stimmen hinzu, von denen eine gleich mit dem zweiten Vers einsetzt, so daß sie den ersten im folgenden noch nachholen muß, um mit dem zweiten Vers dann den Abschnitt zu beschließen. In allen drei Madrigalen ist dieses Wechselspiel zwischen beiden Versen und ihren Soggetti in textlicher Hinsicht unproblematisch, da sich die Zeilen gut auch vertauschen lassen: Bei *Non fu senza vendetta* etwa ist die Versfolge 2-1 »Il mio furto soave / Non fu senza vendetta« nicht weniger sinnvoll als die reguläre.⁶⁵

Marc'Antonio Ingegneri in Cremona, der die Entwicklung solcher mehrthemiger Expositionsstrukturen bis 1580 maßgeblich vorangetrieben hatte, ließ mit dem 1583 in einer Anthologie publizierten Madrigal *Amor, se pur sei Dio*⁶⁶ noch ein prägnantes Beispiel für ein weitgespanntes, doppelmotivisches Exordium folgen. In seinem *Quarto libro a 5* von 1584 aber und mit einer Ausnahme auch im *Primo libro a 6* von 1586 sucht man Simultandurchführung vergebens. Umso stärker prägt sie dann sein 1587 gedrucktes fünftes Madrigalbuch *a 5*. Nicht weniger als zehn Madrigale enthalten hier Abschnitte, in

⁶⁴ PortaOp XXIII, S. 48, 51 und 28; *Ardo sì* ist ediert auch in DTB, N.F. 7, S. 4.

⁶⁵ Bei *Degna di regia sorte* im selben Buch verknüpft Porta statt der Anfangszeilen die Verse 3 und 4 zu einer doppelmotivischen Textur.

⁶⁶ *Li amorosi ardori* [...] *Libro primo a cinque voci*, Venedig: Gardano 1583 (RISM 1583¹²), S. 11.

denen aufeinanderfolgende Verse durch gleichzeitiges Durchführen miteinander verknüpft sind – vielfach am Beginn, aber auch in der Mitte und am Schluß der Komposition. Zur Sprache kam bereits in anderem Zusammenhang die besonders schöne Textur des Exordiums von *Quando à ferire* (s. oben BEISPIEL 29, S. 137), wo die zweite Zeile »Amor dal ciel discende« als Baß frei zum Oberstimmenduett des Beginns hinzutritt und der motivische Entwicklungsprozeß noch auf die Folgezeilen ausgreift.

Hatte Ingegneri die dreithemigen Exordien von 1580 noch so gestaltet, daß zuerst die Verse 1+2 und danach die Verse 2+3 simultan erschienen, und jedenfalls nie alle drei gleichzeitig, so verdichtet er im *Quinto libro* (1587) am Beginn von *Quell'acqu'esser vorrei* die Textur erstmals zu echter Simultandurchführung dreier Soggetti. Die drei Anfangsverse des anonymen, neunzeiligen Madrigals⁶⁷ führt er schon in den ersten fünf Takten ein, den dritten sogar partiell gleichzeitig mit dem zweiten, wodurch sich bereits in Takt 5 alle drei Zeilen überlagern (BEISPIEL 77).⁶⁸

Aus dem Umstand, daß zwei Stimmen den ersten Vers zu Beginn weggelassen hatten, zieht nun Ingegneri – das ist neu bei ihm – die Konsequenz, diesen Anfangsvers anschließend in Tenor und Quinto nachzuholen (T. 11ff.), in einer Art zweiter, die Durchführungen der Verse 2 und 3 stark entzerrender Exposition, die bis Takt 27 reicht. Wie bei Wert führt also das Prinzip, in jeder Stimme alle beteiligten Verse vollständig und in der richtigen Abfolge zu bringen, zu einer Expansion der Form, wobei freilich Ingegneri von Anfang an und durchgängig auf Textverständlichkeit im akustischen Resultat achtet: In den jeweils höchsten zwei Stimmen ist der gesamte Textabschnitt zweimal ganz regulär zu hören, nämlich in der Versfolge 1–2–3–1–2–2–3–3b. Die Sukzessivität, die dieser Text unbedingt fordert, ist also im wesentlichen gewahrt, obwohl in satztechnischer Hinsicht die herkömmliche Reihung dreier *imitazioni* zugunsten von Simultanverarbeitung aufgebrochen ist.

Neu innerhalb von Ingegneris Madrigalschaffen ist in diesem Buch auch die Ausdehnung der Technik auf ein ganzes Madrigal. In seiner Vertonung von *Ardi e gela*, Tassos »risposta« zu Guarinis *Ardo sì*, führt Ingegneri nacheinander die Verse 1+2, 2+3, 3+4, 4+5 und 6+7a kombiniert durch, wodurch ab dem vierten Takt außer in den Takten 22 f. und am Schluß überhaupt nie mehr ein Vers alleine erklingt.⁶⁹ Da der Satz obendrein Homophonie meidet

⁶⁷ »Quell'acqu'esser vorrei / Ond'il bel viso e'l seno / Si va bagnand'ador, ador costei« (»Jenes Wasser wünschte ich zu sein, in dem sie ihr schönes Gesicht und ihren Busen zuweilen badet«).

⁶⁸ Das Madrigal ist noch nicht ediert; Quelle für das Notenbeispiel: Expl. D-As.

⁶⁹ Ediert in *Adriano Willaert e i suoi discendenti*, S. 39.

BEISPIEL 77: M. A. Ingegneri, *Quell'acqu'esser vorrei* (V a 5, 1587), Beginn

C
Quel - l'ac - qu'es-ser vor - re - i On-d'il bel vi-so e'l se - no

A
Quel - l'ac - qu'es-ser vor-re - i On-d'il bel vi-so e'l se -

T
On - d'il bel vi-so e'l se - no Si va ba - gnan - d'ad -

Q
Si va ba - gnan - d'ad-hor, ad-hor co -

B
Quel - l'ac - qu'es-ser vor-re - i Ond'il bel vi-so e'l se -

8
Si va ba - gnan - d'ad-hor, ad-hor co-ste - - i, Ond'
no Si va ba-gnand'ad-hor, ad-hor co - ste - - i, Ond'
hor, ad-hor, ad-hor, ad - hor co - ste - - i, Quel - l'ac - qu'es-ser vor - re - i
ste - i, Quel - l'ac - qu'es-ser vor-re - - i
no Si va ba - gnan - d'ad-hor, ad-hor co - ste - i, es - ser vor-re - i Ond'

und fast pausenlos alle fünf Stimmen an der komplizierten Kontrapunktik beteiligt, ist hier allerdings die Textverständlichkeit ernsthaft gefährdet. Dies wird auch dadurch kaum gemildert, daß das Tasso-Madrigal anfangs sehr parataktisch angelegt ist und insofern ein gleichzeitiges Auffassen mehrerer Zeilen an sich zuließe:

Ardi e gela a tua voglia,
Perfido e impudico,
Or amante or nemico;
Ché d'incostante ingegno
Poco stimò l'amore e men lo sdegno,
E se l'amor fu vano,
Van sia lo sdegno del tuo cor insano.

(Brenne nach Belieben oder zeige dich wie Eis,
Treuloser und Schamloser,
mal Liebender, mal Feind;
denn eines wankelmütigen Charakters
Liebe oder gar Haß schätze ich gering,
und wenn deine Liebe eitel war,
sei eitel auch der Haß deines kranken Herzens.)

Gesteigert wird die Verwirrung durch die enorme Geschwindigkeit, in der das Ganze abläuft. Schon im 16. Semibrevis-Takt ist der Canto, obwohl am spätesten gestartet, in Vers 5 angelangt, und in Takt 26 sind schon sechs der sieben Verse erklingen. Erst danach nimmt sich der Satz mehr Zeit und führt die Schlußzeilen 6 und 7 volle 23 Takte lang gemeinsam durch. Diese Akzentuierung der Schlußverse hat zwar Tradition, geht hier aber quantitativ doch über das Übliche hinaus und ist wohl auch semantisch zu verstehen. Indem die Musik am Schluß nicht müde wird zu wiederholen, das ganze Verhalten des treulosen und zornigen Liebhabers sei »vano« und er sei nicht ganz bei Verstand (»insano«), scheint sie rückblickend auch die überspitzte Kontrapunktik des Satzes zu kommentieren: als leeres Gerede und Ausdruck geistiger Verwirrung. Damit wird klar, daß Ingegneri offenbar im ganzen Madrigal auf 'vernünftigen' Textvortrag und auf Textverständlichkeit deswegen keinen Wert legt, weil es ihm um die Darstellung eines überhitzten Gefühlszustandes insgesamt geht, wenn nicht gar um das Abbilden von Unsinn. (Dies funktioniert natürlich nur, wenn der Hörer den Text schon kennt, was man bei diesem berühmten Tasso-Gedicht damals gewiß voraussetzen konnte. Überdies hatte das als *prima parte* vorausgehende *Ardo, sì* die Streit-Situation ja bereits hinreichend charakterisiert.)

Der junge Monteverdi publizierte – davon war in einem früheren Kapitel schon die Rede – im gleichen Jahr 1587 drei 'Parodiemadrigale' über den Madrigalzyklus *Ardo sì, ma non t'amo / Ardi e gela* seines Lehrers.⁷⁰ Darin trieb er das Ineinanderschieben der *imitazioni* vollends auf die Spitze. Horst Leuchtmann hat die komplizierte Überlagerung der ersten fünf Verse und ihrer Soggetti in den ersten 20 Takten von *Ardo sì, ma non t'amo* anschaulich beschrieben⁷¹ (vgl. dazu oben BEISPIEL 41, S. 175 f.). In der »risposta« *Ardi e gela* ist die Komplexität der Versschichtung sogar noch weiter gesteigert. Monteverdi führt hier den dritten Vers wie in *Ardo sì, ma non t'amo* schon in Takt 5 (noch zum Ende von Vers 2) ein, dann gleich im Abstand von nur einer Minima auch noch den vierten Vers, um von da an neun Takte lang drei Textzeilen mit ihren Soggetti simultan durchzuführen:

⁷⁰ In seinem *Primo libro a 5* (MonteverdiOp II, S. 122 ff.).

⁷¹ *Musik der Bayerischen Hofkapelle* (DTB, N.F. 7), S. XXXIV. Leuchtmann nennt das Madrigal »eine ungemein originelle Arbeit, die in ihrer Dichte und motivischen Gedrängtheit das polyphone Prinzip im Grunde ad absurdum führt«.

Takt	5	10	15	20
C	1 - - - 3 - - 4 -	2 - 4 -	5b- 5b- - 6 ...	
Q	1- - - 4- - - 3 -	4- - 5 - - - 5b-	6 ...	
A	1 - - 2- -	2- - 3a 4- - 5b- - 5b-	6- ...	
T	2 - 4 - - 4 -	4 - 5a- 5 - -	6- ...	
B	2 - 3 - - 4 -	4 - - 5b5 - - -		

Für einen Hörer, der das Gedicht nicht schon gut kennt, herrscht ab dem fünften Takt nur noch ein Textchaos – ein Chaos, das natürlich nicht minder als bei Ingegneri unmittelbare Ausdrucksqualität besitzt. Mit Werts wesentlich von einfachen Deklamationsmotiven geprägtem Kontrapunkt hat diese hektische Kontrapunktik satztechnisch wenig gemein, sie kommt fraglos aus der Ingegneri-Schule. Dafür spricht auch, daß Monteverdis Expositionsstruktur in ihrer Mehrthemigkeit nicht »durchrationalisiert« im Sinne Küsters abläuft. (So bringt sie etwa den Anfangsvers nur in drei Stimmen.) Dies war bei Ingegneris polymotivischen Exordien um 1580 beinahe die Regel (während sein *Ardi e gela* dann strikt dem Prinzip folgt, jede Zeile auch in allen Stimmen zu bringen).

Monteverdi geht freilich noch weiter und läßt im Quinto den zweiten Vers, im Tenor den dritten Vers und im Canto und Alt jeweils einen Halbvers ganz weg, wie überhaupt in den Einzelstimmen der Textzusammenhang hier gelegentlich bis zur Sinnlosigkeit entstellt ist – etwa wenn der Baß T. 13-17 singt: »Ché d'incostante ingegno e men lo sdegno«. In *Ardo sì, ma non t'amo* ist das kaum anders; dort singt nur der Quinto den Text vollständig. Bei allem spürbaren Ehrgeiz und Ausdrucksdrang: Ganz ausgereift wirkt Monteverdis Umgang mit der Technik des »multiplen Kontrapunkts« in seinem Ersten Madrigalbuch noch nicht.

Benedetto Pallavicino, der zunächst wohl in Sabbioneta (nahe Mantua), ab Ende 1584 dann in Mantua im Dienst der Gonzaga stehende Cremoneser, muß aufgrund seiner Biographie besondere Beziehungen sowohl zu Ingegneri wie zu Wert gehabt haben und wird beide sicherlich als Leitfiguren seiner kompositorischen Entwicklung betrachtet haben. Von beiden konnte er sich in den frühen 1580er Jahren dazu animiert fühlen, im Madrigal Expositionsstrukturen in »multiplem Kontrapunkt« zu schreiben, und sein 1584 publiziertes *Secondo libro a 5* zeigt denn auch, daß ihn diese neue Technik sehr beschäftigte. Neben einer Reihe von dopplemotivischen Strukturen vor allem am Beginn von Madrigalen erscheinen hier zweimal komplexe, dreithemige Exordien, die in ihrer Ausdehnung dem von Wert bis dahin Publizierten

gleichkommen. Im Eröffnungsstück *Destossi fra 'l mio core*⁷² führt Pallavicino in einem Großabschnitt von 27 Semibrevis-Takten die drei ersten Verse im Verbund durch, musikalische Länge dadurch erzeugend, daß drei Stimmen die Anfangszeile zunächst auslassen und später nachholen. Das vertonte Gedicht läßt ein Vertauschen der Verse nach Belieben zu; jede Reihenfolge ist in den ersten drei Textzeilen grammatikalisch möglich und gibt den (schlecht übersetzbaren⁷³) Textsinn wieder:

Destossi fra 'l mio gelo
Fiamma sì dolc'al core
A lo spirar de la dolc'Aura mia

Dieses Vertauschen der Verse ist in *Come poss'io, madonna*⁷⁴ nicht mehr möglich, ohne den Sinn zu zerstören.⁷⁵ Auch hier führt Pallavicino die ersten drei Verse simultan durch, doch baut er die Struktur sehr viel langsamer auf, peinlich darauf achtend, daß sowenig wie möglich falsche Verse aufeinander folgen, mit dem Ergebnis, daß die Exposition gigantische Ausmaße annimmt: Erst nach 44 Semibrevis-Takten ist der Abschnitt zu Ende.

Dabei deutet in den ersten 18 Takten noch gar nichts darauf hin, daß mehr als zwei Verse am Geschehen beteiligt sind. Pallavicino etabliert zunächst nur eine doppelthematische Struktur, und dies ganz vorsichtig: nur im Quinto läßt er den Anfangsvers weg. Der Abschnitt könnte gemäß den von Konrad Küster formulierten Regeln »durchrationalisierter Doppelmotivik« in Takt 18 abgeschlossen werden, wäre da nicht der Alt, der sich beharrlich weigert, zum zweiten Vers überzugehen:

Takt	5	10	15	20
C	1 - - - 2 - -	1 - - - 2a -	1 - - - - 3	
A	1 - - - 1 - - -	1b -	1 - - - -	1 -
Q	2 - - - 1 - - -	2a -	2 - - - 3 - -	1 -
T	1 - - - 1 - - -	2a -	2 - - - 3 - - -	
B	1 - - 1a - -	2a -	2 - - - -	1 -

⁷² Pallavicino Op I, S. 72.

⁷³ Notdürftig ließe sich übersetzen: »Es erwachte in meinem gefrorenen Gemüt eine dem Herzen so wohlthuende Flamme beim Ausatmen des süßen Hauchs [meiner Geliebten].«

⁷⁴ Pallavicino Op II, S. 77.

⁷⁵ Die ersten drei Zeilen lauten: »Come poss'io, madonna, il bel desio / Che di voi sì m'accese la mia stella, / Volger'ad altra più gentile o bella« (»Wie könnte ich, Geliebte, das schöne Verlangen, das mein Stern mir nach Euch entzündet hat, auf eine andere, Edlere oder Schöneren richten?«).

T.	25	30	35	40	45
C	-- 3 --	-- 2 --	-- 3 --	3 -- 3 --	-- 4 --
A	-- 2 --	--	3 --	3a 3 --	-- 4 --
Q	--	2a--	2 -- 3 --	3 -- 3 --	--
T	3 --	-- 2 --	--	3 -- 3 --	-- 4 --
B	-- 1 --	-- 2 --	3 --	3 --	--

Erst mit dem Eingreifen von Vers 3 in die noch offene Struktur wird klar, daß nicht zwei, sondern drei Zeilen an der Exposition beteiligt sind, und zuzugehen kann der Abschnitt deshalb dann auch erst, wenn die letzte Stimme – wiederum der Alt – ebenfalls diesen dritten Vers vorgetragen hat. Wie stark Pallavicino bestrebt ist, die Form auszudehnen, zeigt besonders schön der Baß: Er springt buchstäblich im allerletzten Moment nochmals zu Vers 1 zurück, nämlich in Takt 26,⁷⁶ gerade eine Semiminima, bevor der Alt mit Vers 2 einsetzt und dadurch für den ersten Vers das Tor zumacht.

Es wäre sicherlich ungerecht, Pallavicinos Umgang mit der Technik des »multiplen Kontrapunkts« als epigonal zu bewerten. Doch ein wenig entsteht bei Pallavicino schon der Eindruck, als wende er das Verfahren in einer eher äußerlichen Weise an, überspitzt formuliert: als Manier, und schöpfe das in ihr liegende expressive Potential nicht recht aus. Umgekehrt verblüfft immer wieder, wie kreativ und wie poetisch Giaches de Wert die Technik einsetzt, nämlich so gut wie immer im Dienste des Textausdrucks, so sehr auch das gleichzeitige Durchführen mehrerer Soggetti bei ihm ab 1586 schon zur Stileigentümlichkeit wird (und von ihm ausstrahlend zum Signum des Mantuaner Madrigalstils insgesamt).

In Werts Neuntem Madrigalbuch von 1588 – dem Widmungsdatum nach einem Neujahrsgeschenk für den frisch inthronisierten Vincenzo Gonzaga – begegnen gleich vier Exordien, die drei Verse gleichzeitig verarbeiten, und auch die Ausdehnung der entsprechenden Abschnitte ist weiter gesteigert. In der *seconda parte* von *Sovr'un bel cristallino e puro rivo* sind es nunmehr 50 Semibrevis-Takte, auf die Wert den dreithemigen Abschnitt spannt.⁷⁷ Während die nicht minder expansive *prima parte* in außerordentlich üppigen und virtuoson Melismen schwelgt, gewiß schon im Blick auf das Gegenstück zum Ferrareser *Concerto delle donne*, das Vincenzo um diese Zeit in Mantua gründete,⁷⁸ beginnt die *seconda parte* eher deklamatorisch (BEISPIEL 78) und

⁷⁶ In der Gesamtausgabe, die Brevis-Takte notiert, T. 13.

⁷⁷ WertCW IX, S. 25.

⁷⁸ Ein professionelles Sängerrinnen-Ensemble von »quattro Dame Vicentine«, wie es in den Quellen heißt. Es muß 1587 oder 1588 eingerichtet worden sein; ab April 1589 ist seine Existenz dokumen-

geht erst gegen Ende wieder zum luxurierenden »Ferrareser« Stil über. Im Text – es handelt sich um die erste Terzine des anonymen Sonetts – ist hier ein Impuls zu simultanem Exponieren durchaus nicht vorhanden; im Gegenteil: In Form einer Erzählung wird eine pastorale Episode geschildert.

All'hor ch'errand'in quei bei prati intorno	(Als ich in diesen schönen Wiesen umherirrend
Venni, la vidi, e di sue luci chiuse	daherkam, sah ich sie, und von ihren geschlos-
Gionse l'ardore ove non gionse il lume.	senen Augen ging eine Glut aus, der kein Licht
	gleichkam.)

Die drei Erzählschritte, die durch die Verben »venni«, »vidi« und »gionse« markiert sind, bringt Werts Vertonung jedoch nicht der Reihe nach, sondern gleichzeitig. Sie läßt die Worte »Gionse l'ardore« aus dem dritten Vers schon zum Beginn des zweiten Verses in Takt 4 erklingen, führt den dritten Erzählschritt also bereits in dem Moment ein, in dem der erste gerade sein Prädikat »Venni« erreicht.

Musikalisch-technisch ließen sich die 50 Takte beschreiben als eine »durch-rationalisierte« Simultandurchführung dreier Soggetti, die ihre im Madrigal bis dahin beispiellose Länge daraus schöpft, daß der Baß sich ganz extrem zurückhält. Er setzt erst in Takt 17 ein, mit dem dritten Vers, läßt dann die zweite Hälfte des zweiten Verses folgen, und erst in Takt 33 (!) beginnt er regulär, nämlich mit der Anfangszeile, um dann zügig alle drei Verse zu durchlaufen. Bis dahin steht alles, was die anderen vier Stimmen mit dem Text in wechselnden Kombinationen veranstalten, gleichsam unter Vorbehalt, da klar ist, daß der Schluß des Abschnittes noch weit ist, und es wölbt sich so ein einziger großer Spannungsbogen über die ganzen 50 Takte.

Entscheidend aber ist der poetische Effekt, den das Verfahren hat. Werts Vertonungsweise macht aus der Erzählung eine kleine dramatische Szene, in der die Ereignisse einander überstützen, ja vertauscht scheinen. Das Vorsprechen des Tenors in Takt 4 mit dem aufgeregt dreimal wiederholten Ausruf »Gionse l'ardore« spitzt das Geschehen dramatisch zu: Noch bevor der Wanderer angekommen ist, bevor er überhaupt die schlafende Nymphe erblickt hat, dringt schon die Glut ihrer geschlossenen Augen zu ihm durch und erregt ihn. Die Wahrnehmung verwirrt ihn (so wie auch die Gedichtstruktur kurzzeitig verwirrt ist), und erst allmählich ordnet sich ihm das Geschehen: Er gelangt zu der Schlafenden und erkennt sie als die Quelle des übernatürlichen Leuchtens. Auch später noch gewinnt Wert aus der freien Verfügbarkeit über die Textbestandteile suggestive Wirkungen, etwa wenn er in den Takten 17 ff. die Stimmen einander mehrmals aufgeregt zurufen läßt: »la vidi«

tiert (s. Newcomb 1980, S. 95 ff.; vgl. auch Fenlon 1980, S. 126 f.).

BEISPIEL 78: G. de Wert, *Sovr'un bel cristallino e puro rivo* (IX a 5, 1588), 2da p.

C All' hor ch'er-ran-d'in quei bei prat'in-tor-no Ven - - - ni, la vi - di,

A All' hor ch'er-ran-d'in quei bei prat'in-tor-no Ven - - - ni, la vi - di,

T Gion - se l'ar - do - - - re, Gion-

Q All' hor ch'er-ran-d'in quei bei prat'in-tor-no Ven - - - ni, la vi - di,

B

7

e di sue lu - - ci chiu - se Gion - se l'ar - do-re o - ve non gion - - -

e di sue lu - - ci chiu-se Gion - se l'ar - do-re o - ve non gion - - -

- se l'ar - do - - re, Gion - se l'ar - do - - re

e di sue lu-ci chiu - se Gion - se l'ar - do - - re o - ve non

- »gionse l'ardore«. (Hier kommt in einzelnen Stimmen als musikalische Phrase auch ein Text zustande, der so gar nicht im Gedicht steht und gleichwohl sinnvoll ist: »La vidi all'hor ch'errand'in qui bei prati intorno venni«.)

In *O come vanneggiate* im selben *Nono libro*⁷⁹ läßt Wert zwei große Abschnitte mit »multiplem Kontrapunkt« in der Weise aufeinanderfolgen, daß er zunächst die drei ersten Verse und dann die Verse 4-7 des Guarini-Madrigals simultan durchführt; nur das letzte Drittel des Madrigals zeigt noch die traditionelle sukzessive Versvertonung. Vor allem im ersten Teil unterstützt die Satztechnik hervorragend die Textaussage. Die Verse »O come vanneggiate,/ Donna, pensando avermi tolto il core / Con tormi il vostr'amore«⁸⁰ sind so

⁷⁹ WertCW IX, S. 49.

⁸⁰ »O wie irrt Ihr Euch, Donna, wenn Ihr denkt, Ihr hättet mir mein Herz genommen, indem Ihr mir Eure Liebe entzogt«.

gesetzt, daß der Anfangssoggetto »O come vanneggiate, Donna« die folgenden Zeilen ständig begleitet, wie der höhnische Kommentar eines (eben doch) zutiefst verletzten Liebenden, der die Treulose mit Spott übergießt und gar nicht mehr aufhören kann, ihr trotzig nachzurufen: »O wie irrt Ihr euch doch!«. (Ein ähnlicher Effekt stellt sich in Pallavicinos zweiter, 1604 publizierter Vertonung desselben Textes ein, die nur die ersten beiden Verse gemeinsam durchführt.⁸¹)

Drei Jahre später, im *Decimo libro a 5* von 1591, wendet Wert gleich bei zwei Madrigalen die Technik so an, daß – wie 1586 in *Io non son però morto* – die originale Versfolge am Beginn der Vertonung suspendiert ist. Mit seinem auf *a* deklamierenden und nur zur Penultima kurz nach *b* ausweichenden Anfangssoggetto scheint *I desiai, ben mio*⁸² sogar unmittelbar auf den Beginn von *Io non son però morto* anzuspielden, und wie dieses führt es in einer großangelegten Exposition die ersten vier Zeilen des Gedichts mit vier festumrissenen Soggetti gemeinsam durch:

I desiai, ben mio,	(Ich wünschte, mein Schatz,
Ch'alla vostra partita	daß bei Eurem Abschied
Mi privasse di vita	mir das Leben genommen hätte
Il dolor ch'io sofferesi acerbo e rio.	der herbe, böse Schmerz, den ich litt.)

Vier Stimmen singen zwar alle Verse in der richtigen Reihenfolge, derart nacheinander einsetzend, daß sich erst zwei, dann drei und schließlich vier Zeilen überlagern, doch der Alt beginnt gleich mit Vers 4, und dies bereits am Ende des dritten Taktes – noch während der Einführung von Vers 2 und eine volle Brevis vor der Einführung von Vers 3. Diese Komplikation signalisiert zunächst einmal, daß der Großabschnitt erst zu Ende sein wird, wenn auch noch die vierte Zeile in allen Stimmen erklungen ist, und erzeugt so die Spannung, aus der sich dann die ersten 23 Brevis-Takte speisen. Zugleich aber dient das Mißsachten der Gedichtform paradoxerweise auch der Verdeutlichung der Textaussage. Wert beseitigt damit für einen Moment die extreme syntaktische Sperrung mit dem erst sehr spät erscheinenden Subjekt »il dolor«. Dadurch daß er die vierte Zeile beim erstenmal einen Takt vor der dritten eintreten läßt, ist am Beginn des Madrigals, im Zusammenwirken der Stimmen Canto und Alt, der Text erst einmal in der folgenden, viel leichter verständlichen

⁸¹ Gedruckt im VII. Buch *a 5*. Pallavicinos erste, 1600 im VI. Buch *a 5* publizierte Fassung von *Oh come vanneggiate* beginnt ebenfalls doppelelmotivisch, aber ohne diesen Effekt. Bei ihr läßt vor allem die rhythmischen Fassung des Anfangsmotivs ein Einfluß von Wert vermuten. (Die Madrigale sind ediert in PallavicinoOp III und IV, ferner spartiert bei Butchart 1979, II, S. 86 und 172.)

⁸² WertCW X, S. 6. MacClintock (1966) erwähnt zwar hier wie auch sonst meist die Technik als solche, ohne sie aber je semantisch zu deuten.

Version zu vernehmen: »I desiai, ben mio, Ch'alla vostra partita *Il dolor* Mi privasse di vita, Il dolor ch'io soffersi acerbo e rio«. (Die Konstellation kehrt in anderen Stimmen auch später noch wieder.)

Eine ähnliche Funktion, gekoppelt mit einer expressiven Komponente, hat das irreguläre Einführen der Textzeilen in *Ite, ardenti sospiri*.⁸³ Viel zu früh, nämlich noch vor der Einführung des zweiten Verses, wirft hier der Canto schon in Takt 2 den Text des dritten Verses ein: »Sequite chi mi fugge« (BEISPIEL 79). Die Syntax des (wiederum anonymen) madrigalischen Textes erlaubt dies nicht nur, der Bezug des dritten Verses auf die »sospiri« des ersten wird sogar deutlicher, wenn man zunächst einmal die Verse 1 und 3 in Folge, ohne die Apposition von Vers 2, hört. Erst nach und nach wird dann klar, daß das zugrundeliegende Gedicht in Wahrheit anders beginnt:

Ite, ardenti sospiri	(Geht, brennende Seufzer,
Nati del duol, che mi consuma e strugge,	geboren vom Schmerz, der mich verzehrt,
Seguite chi mi fugge	folgt ihr, die mich flieht
E prend in gioco i miei gravi martiri.	und sich über meine Qualen lustig macht;
Combattete quel core	schlägt auf dieses Herz ein,
Fin che rompa il suo ghiaccio il vostr'ardore.	bis eure Glut ihr Eis aufbricht!)

Die irreguläre Vertonungsweise am Anfang hat aber auch eine semantische Qualität, nämlich eine ähnlich dramatisierende Wirkung wie in *All'hor ch'er-rand'in quei bei prati*. Der Redende nimmt sich gar nicht mehr die Zeit für die umständliche Apposition; übermächtig bricht es aus ihm verfrüht heraus: »Verfolgt sie, die mich flieht«. Zwar drückt schon die *fuga* der beiden Ober-

BEISPIEL 79: G. de Wert, *Ite, ardenti sospiri* (X a 5, 1591), Beginn

The musical score shows the beginning of the piece for five voices. The Canto (C) and Quinto (Q) parts enter with the lyrics 'Se - gui-te chi mi fug - ge'. The Alto (A), Tenore (T), and Basso (B) parts enter with the lyrics 'I - te ar - den - ti so - spi - ri Na - ti del'. The Tenore (T) part has an additional line 'duol che mi'.

⁸³ WertCW X, S. 50.

Se-gui-te chi mi fug-ge, I - te ar-den-ti so-spi - ri, Na - ti del duol

I - te ar-den-ti so-spi - ri, Na - ti del duol che

duol che mi con-su-ma e strug - - ge, I - te ar-den-ti so-spi - ri,

con-su-ma e strug - - ge, Se-gui-te chi mi

che mi con su-ma e strug - - ge, Se-gui-te chi mi fug - ge, Se -

stimmen in den Takten 2 f., die notengetreue Engführung des Motivs, das Moment der Flucht und des Verfolgens in der üblichen madrigalistischen Weise aus, das verfrühte Eintreten der Zeile selbst aber spitzt die Aussage erst suggestiv zu, macht daraus gleichsam ein ungeduldiges »Eilt, so schnell ihr könnt, bleibt ihr so dicht wie nur möglich auf den Fersen!«

Für sich alleine führt Wert in diesem Madrigal nur die vierte Zeile durch; die sich anschließenden beiden Schlußzeilen bilden dann erneut einen ausgedehnten doppelmotivischen Komplex, in dem die Technik ebenfalls die Textaussage verstärkt: »Combattete quel core« ist in perkussiver Motivik unablässig auch noch zur letzten Zeile zu hören, die Seufzer sollen, wie damit signalisiert wird, wirklich erst dann aufhören, das gefrorene Herz zu traktieren, wenn es denn endlich geschmolzen ist.

Die 18 Breven lange Exposition von *Quante volte volgete* im selben *Decimo libro* schließlich, die drei Verse mit vier Soggetti simultan durchführt,⁸⁴ macht in wieder anderer Weise die einheitsstiftende Technik wortausdeutend fruchtbar. Nicht weniger als neunmal setzt hier in entsprechend komplexem, kontrapunktischem Satz eine Stimme mit dem Text der Anfangszeile ein, und mit dieser großen, in solchem Satz beinahe beliebigen Zahl der Themendarstellungen scheint auch die virtuelle Unendlichkeit des »Quante volte« ausgedrückt, mit dem der Text prägnant beginnt: »Quante volte volgete / I bei vostr'occh' in me / Tanto s'avviva il foco onde m'ardete.«⁸⁵ (Luzzaschis schon erwähnte, 1594 publizierte Vertonung desselben Gedichts mag mit ihrem doppelmotivischen Exordium von Wert angeregt sein, stellt die Textur aber nicht in den

⁸⁴ WertCW X, S. 28.

⁸⁵ »Jedesmal wenn Ihr die schönen Augen mir zuwendet, flammt das Feuer auf, mit dem Ihr mich entzündet.«

Dienst des Textes: Der Anfangsvers erscheint hier in jeder Stimme nur einmal.⁸⁶⁾

Daß der junge Monteverdi Giaches de Werts polymotivische Expositionsstrukturen schon eingehend studiert hatte, bevor er 1590 nach Mantua ging, zeigte uns bereits sein *Ecco mormorar l'onde* im *Secondo libro a 5* (Die Widmung des Buches trägt das Datum 1. Januar 1590, womit klar ist, daß der Inhalt noch komplett aus Monteverdis Cremoneser Zeit stammt.) Im selben Buch begegnen daneben noch deutliche Spuren einer Auseinandersetzung mit Ingegneris Art der Simultanexposition zweier Zeilen und Soggetti. Insbesondere Ingegneris Madrigale *Amor, se pur sei Dio* (aus dem Druck RISM 1583¹²⁾, *Tall'hor per trovar pace* und *Ben ch'io sia certa, ingrato* (*IV a 5*, 1580) dürften hier – sowohl in der Motivbildung als auch in der Textur – einen Einfluß ausgeübt haben, am meisten wohl in den doppelelmotivischen Anfangsabschnitten von *Donna, nel mio ritorno* und *Quell'ombra esser vorrei*.⁸⁷ Während im ersten Madrigal die Technik vor allem dazu dient, die drei ersten Zeilen zu einem homogenen, 23-taktigen Anfangsabschnitt zu verknüpfen, gewinnt Monteverdi im zweiten Madrigal dem Verfahren eine schöne semantische Wirkung ab: »Quell'ombra esser vorrei / Che 'l di vi segue leggiadretta e bella«, heißt es im Text, und der zweite Vers folgt dem ersten in der Tat permanent auf dem Fuß, wie ein Schatten, der sich nicht abschütteln läßt. Eingeführt schon zur zweiten Hälfte der Anfangszeile, als Baß in Altlage zum beginnenden Oberstimmenduett, wird er eine ganze Weile zusammen mit dem Anfangsvers durchgeführt.

Zugleich demonstriert Monteverdi im *Secondo libro* selbstbewußt seine Unabhängigkeit von seinem Lehrer, wenn er den einzigen Text, den auch Ingegneri schon vertont hatte,⁸⁸ Tassos *Mentr'io mirava fiso*, dezidiert in einem an Wert orientierten Stil komponiert: mit einer extrem weitgespannten, 30-taktigen Exposition aus vier gemeinsam durchgeführten Soggetti, von denen das erste eine typisch Wertsche Rezitationsformel ist.⁸⁹ Die drei Folgezeilen haben sämtlich sehr lebhaft, syllabische Kanzonettenmotive, und in der Kombination ergibt dies ein nahezu chaotisches Durcheinander von vier überwiegend sehr schnell artikulierten Texten, das den Hörer schwindlig machen kann. Doch genau damit entspricht die Musik der Szenerie: Zwei

⁸⁶ Gedruckt in Luzzaschis *Quarto libro a 5*, ediert in Newcomb 1980, S. 178.

⁸⁷ Monteverdi Op III, S. 127 und 132.

⁸⁸ Kurz zuvor in seinem *Quinto libro a 5* von 1587 (bislang nicht ediert).

⁸⁹ Monteverdi Op III, S. 139. Konrad Küster (1993) hat den Ablauf dieser mehrthemigen Exposition eingehend beschrieben und als »durchrationalisiert« charakterisiert.

kleine Kobolde schießen unversehens aus den Augen der ruhenden Geliebten und treiben ihren Schabernack – »Due vaghi spiritelli / Fiammeggiando n'uscir a l'improviso«, heißt es in den Versen 3 und 4. Auch in den Folgeversen kommt es immer wieder zu spielerisch-verwirrenden Zeilen- und Motivkombinationen, passend zu Textpassagen wie »Facendo mille scherzi e mille giri«. ⁹⁰

Verankert ist das Ganze – wieder scheint das Vorbild Wert durch – in einer relativ statischen, im F-Dur-Klang zentrierten Harmonik, und für Stabilität sorgt namentlich das fast immer auf dem Ton *f* erscheinende Deklamationsmotiv »Mentr'io mirava fiso« mit seinen bedächtigen Tonwiederholungen. Bei aller schwirrenden Aktivität im Detail bekommt der Satz so insgesamt den Charakter eines in einen festen Rahmen gefaßten Bildes, ähnlich wie in den diskutierten Naturmadrigalen, und als unbewegtes Bild führt ja auch der Text die Szenerie ein: »Mentr'io mirava fiso / De la mia donna gli occhi ardenti e belli«. ⁹¹

Noch einen Schritt weiter, nämlich bis zur Auflösung der originalen Textstruktur am Beginn, geht Monteverdi im selben *Secondo libro* in *Non m'è grave il morire*, ⁹² auch hier unverkennbar unter dem Eindruck von Giaches de Wert. Für die Anfangstakte des Madrigals (BEISPIEL 80) stand fraglos Werts vier Jahre zuvor publiziertes *Io non son però morto* Modell (s. BEISPIEL 75, S. 313). Gerade so, wie dort Wert den vierten Vers »Anzi ritorn'in vita« schon in Takt 2 zur ersten Darstellung des Anfangsverses einführt, konfrontiert Monteverdi hier seinen Anfangsvers sofort mit dem dritten Vers des Gottifredi-Gedichts, »Anzi il viver m'annoia«. ⁹³

Sicherlich wurde Monteverdi dazu durch die auffallende Ähnlichkeit beider Texte inspiriert. Auch in der Motivbildung lehnt er sich an Wert an: mit einem gleichermaßen deklamatorischen und in die affektive Wendung *es'-d'* mündenden Anfangssoggetto und einem Kontrastmotiv, das zwar gegenüber Wert den Quintfall wegläßt, aber ebenfalls skalar von *g'* nach *d''* aufsteigt (und wie bei Wert im folgenden auch gespiegelt erscheint). Selbst das Motiv des in Takt 4 eintretenden zweiten Verses »Donna, per aquetar vostro desire«

⁹⁰ Die Verwirrung, die aus solcher Simultanverarbeitung mehrerer Motive entsteht, nutzt Monteverdi als Mittel des Textausdrucks ganz konsequent im stilistisch sehr ähnlichen Nachbarmadrigal *S'andasse Amor a caccia* (MonteverdiOp III, S. 135), indem er die meiste Zeit zwei, am Schluß sogar drei kanzonettenhaft-pastorale Motive zu einem beinahe chaotischen Durcheinander kombiniert.

⁹¹ »Als ich unverwandt die die schönen, glühenden Augen meiner Geliebten betrachtete«.

⁹² MonteverdiOp III, S. 168. Dazu Tomlinson 1987, S. 53.

⁹³ Die Zuschreibung des Textes an Bartolomeo Gottifredi ist relativ neu, s. A. M. Monterosso Vacchelli im Vorwort zu MonteverdiOp III (1979), S. 27 und 45.

ist anfangs noch Wert verpflichtet, indem es die Anfangswendung *a'-f-a'* von dessen zweitem Vers (»Donna, come pensate«) nachzeichnet.

BEISPIEL 80: Cl. Monteverdi, *Non m'è grave il morire* (II a 5, 1590), Beginn

The musical score is written for five voices: C (Cantore), Q (Quinto), A (Alto), T (Tenore), and B (Basso). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems.

System 1 (Measures 1-5):

- C:** An - zi il vi - ver m'an - no - ia
- Q:** Don - na, per a - que - tar vo - stro
- A:** Non m'è gra - ve il mo - ri - re,
- T:** Don - na, per a - que - tar vo - stro
- B:** An - zi il

System 2 (Measures 6-10):

- C:** Non m'è gra - ve il mo - ri - re, Non
- Q:** de - si - re, Don - na, per a - que - tar vo - stro de - si - re,
- A:** Don - na, per a - que - tar vo - stro de - si - re, Non
- T:** de - si - re, Don - na, per a - que - tar vo - stro de - si - re,
- B:** vi - ver m'an - no - ia, An - zi il vi - ver m'an - no - ia,

System 3 (Measures 11-15):

- C:** m'è gra - ve il mo - ri - re, Don - na, per a - que - tar
- Q:** Non m'è gra - ve il mo - ri - re, Don - na, per a - que - tar
- A:** m'è gra - ve il mo - ri - re, Don - na, per a - que -
- T:** An - zi il vi - ver m'an - no -
- B:** Non

Natürlich ahmt Monteverdi den gut 30 Jahre älteren Mantuaner Hofkapellmeister nicht einfach blind nach, wenn er kühn den dritten vor dem zweiten Vers einführt, vielmehr verfolgt er das gleiche Ziel: den Text affektiv aufzuladen durch die herausgehobene Gegenüberstellung jener beiden Zeilen, auf die es eigentlich ankommt und aus denen das Gedicht seine Spannung bezieht. Das verblüffende Bekenntnis des glücklosen Liebenden, es fiele ihm keineswegs schwer, zu sterben, wird sofort noch überboten mit der Aussage: Im Gegenteil, das Leben widert mich an. Dann erst kommt die erklärende zweite Zeile des Gedichts zum Zuge, aus der hervorgeht, daß mit diesem Sterben der Wunsch der Geliebten erfüllt würde. (Der Unglückliche wünscht sich in den Folgeversen nur, wenigstens vor ihren Augen sterben zu dürfen, um sie über ihn weinen zu sehen – ein in der Cinquecentolyrik recht verbreiteter Topos.)

Da »Donna, per aquetar vostro desire« dem Sinn nach nicht auf »Anzi il viver m'annoia« folgen kann, ist beim Hören klar, daß die zu Beginn erklangene Zeilenfolge eine falsche, nicht dem Gedicht entsprechende war. Die Verwirrung löst sich erst mit den Takten 11 ff., die eine Art zweiter Exposition darstellen und vor allem in den Oberstimmen prägnant die richtige Versfolge etablieren. Die Simultandurchführung hält freilich an. Erst in Takt 19 bringt der Tenor ebenfalls den ersten Vers und erst in Takt 27 ist der Anfangskomplex im wesentlichen beendet.

Allerdings fehlt noch etwas: Der Tenor hat auf den Vortrag der Verse 1 und 2 noch nicht Vers 3 folgen lassen. Er tut dies erst verspätet in Takt 28, während die andern Stimmen schon mit Vers 4 befaßt sind, und es entwickelt sich daraus im folgenden noch eine längere Simultandurchführung dieser beiden Zeilen. Wie bei Wert ist damit auch der vierte Vers noch in den musikalischen Großabschnitt integriert, gleichzeitig aber ist vermieden, daß mehr als drei Soggetti und Verse unmittelbar aufeinandertreffen (oder besser: durcheinandergewirbelt werden). Und so, wie in Werts *Io non son però morto* 37 Takte lang fast pausenlos und regelrecht einhämmernd in irgendeiner Stimme »Anzi ritorn'in vita« zu hören ist, läßt auch Monteverdi sein »Anzi il viver m'annoia« von Takt 3 bis Takt 34 mit nur wenigen Unterbrechungen den Satz beinahe ostinat begleiten, mit insgesamt 17 Einsätzen (gegenüber 26 bei Wert).

Ein zunächst gegen die originale Textstruktur komponiertes Exordium in der Art von *Non m'è grave il morire* hat Monteverdi später nicht mehr geschrieben. Wohl aber bleibt die Technik des »multiplen Kontrapunkts« eine Stileigentümlichkeit seines Madrigalschaffens bis zur Wende zum 17. Jahrhundert. Recht deutlich kennzeichnet die Auseinandersetzung mit Wert noch das erste in Mantua entstandene Madrigalbuch, das 1592 gedruckte *Terzo libro a 5*.

Neben dem schon besprochenen *O primavera, gioventù de l'anno* wären hier vor allem zu nennen die Guarini-Vertonungen *Perfidissimo volto* (mit einer großangelegten Simultandurchführung der ersten drei Verse) und *Se per estremo ardore*, wo Monteverdi gleich vier Verse in einer 34-taktigen Exposition kombiniert durchführt, allerdings mit wenig charakteristischen, überwiegend deklamatorisch gehaltenen Motiven.⁹⁴ Zu diesen Madrigalen gesellt sich – gedruckt erst 1603 im *Quarto libro a 5*, aber wohl schon acht bis zehn Jahre davor entstanden⁹⁵ – *Non più guerra, pietate* mit einer 31-taktigen Exposition aus vier simultan durchgeführten Versen (in der wie in manch anderen Fällen das ansonsten dominierende Prinzip des »durchrationalisierten« Ablaufs nicht streng angewandt ist: Der Baß singt nie die Verse 1 und 2).

Eine eigenständigere Handschrift und vor allem ein eminentes Formgefühl zeigt dann die grandiose Guarini-Vertonung *Ah dolente partita*, die Monteverdi an den Beginn seines Vierten Madrigalbuches stellte, nachdem sie schon 1597 in einer Anthologie erschienen war.⁹⁶ Hier mußte sich Monteverdi sowohl mit Marenzio als auch mit Wert messen, die kurz zuvor ebenfalls Madrigale über diesen Text publiziert hatten: Marenzio in seinem auf Januar 1594 datierten *Sesto libro a 5*, Wert in seinem letzten, dem Elften Madrigalbuch von 1595 (ebenfalls als Eröffnungsmadrigal).⁹⁷ Vertonte Marenzio das Gedicht im wesentlichen als Reihungsform, so verknüpfte Wert jeweils die ersten und die letzten zwei Verse zu einer Simultandurchführung, wobei sein gleichzeitiges Exponieren der beiden Anfangszeilen in den Takten 1-4 (mit einer Textur, die auch bei Ingegneri schon zu beobachten war) unmittelbar die Textaussage widerspiegelt, der Abschied sei gleichbedeutend mit dem Lebensende (s. BEISPIEL 25, S. 131).

Monteverdi greift diese Idee auf, dehnt aber die Technik schrittweise auf schließlich vier Verse aus, die ganze erste Hälfte von Guarinis Madrigal:

Ah dolente partita!	(Ach, schmerzlicher Abschied!
Ah fin de la mia vita!	Ach, Ende meines Lebens!
Da te part'e non moro? E pur i' provo	Von dir scheide ich und sterbe nicht? Und doch
La pena de la morte (...)	fühle ich Todesqualen ...)

Mit dem Einführen der einzelnen Verse läßt er sich bemerkenswert viel Zeit. Erst in Takt 10 erscheint der Anfang des dritten Verses, und erst ab Takt 21

⁹⁴ MonteverdiOp IV, S. 150, 156 und 128. Zum ganzen Buch s. vor allem Tomlinson 1987, S. 58 ff.

⁹⁵ Vgl. Tomlinson 1987, S. 99.

⁹⁶ Im Nürnberger Druck *Fiori del giardino* [...], RISM 1597¹³; ediert in MonteverdiOp V, S. 93.

⁹⁷ Vgl. Pierluigi Petrobelli, »Ah, dolente partita«: Marenzio, Wert, Monteverdi, in: *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, hg. von R. Monterosso, Verona 1969, S. 361-376; zu Monteverdis Madrigal auch Fabbri 1985, S. 72 f.

folgen die übrigen, zu einem Soggetto verbundenen anderthalb Zeilen. Alles scheint darauf angelegt, das Ende der Struktur weit hinauszuzögern. Mit insgesamt 56 Takten hat diese Simultandurchführung denn auch eine gewaltige Ausdehnung.

Der bei solchen Ausmaßen sich einstellenden Gefahr der Monotonie begegnet Monteverdi dadurch, daß er den ganzen Großabschnitt in drei Expositionen zu 17, 13 und 26 Takten untergliedert und keineswegs alle Stimmen permanent gleichermaßen am Geschehen teilnehmen läßt. Vielmehr spielt er konsequent und weiträumig mit den verschiedenen Klangregistern. Die beiden Oberstimmen Canto und Quinto läßt er bis Takt 30 ausschließlich (und stets im Verbund) die zwei ersten Verse singen; die Verse 3 und 4 dagegen bringt er, klanglich kontrastierend, ab Takt 10 ausschließlich in den drei tieferen Stimmen, vergleichbar der doppelchörigen Textur vielstimmiger Madrigaldialoge (nur gleichzeitig und nicht alternierend gesetzt). In Takt 31 wechseln die 'Chöre': Die Unterstimmen singen die Anfangsverse, die Oberstimmen die Verse 3 und 4, bis sich abschließend alle Stimmen zum Vortrag desselben Textes vereinigen.

Rein äußerlich folgt dieses Verfahren dem von Konrad Küster formulierten Prinzip »durchrationalisierter« Polymotivik: Jede Stimme muß den gesamten Text regulär vortragen, bevor der Abschnitt enden kann. Gegenüber dem zuweilen verwirrend komplexen Stimmengewebe und dem Einheitsablauf der meisten bislang diskutierten Expositionstexturen ist hier aber der Satz viel stärker konturiert, ohne im mindesten an Konsistenz einzubüßen, und die Textverständlichkeit ist in jeder Phase garantiert, selbst wenn stets zwei oder mehr Verse zugleich am Satz beteiligt sind. Auch die Gesamtform wirkt denkbar klar strukturiert: Auf den großen Anfangskomplex folgt ein scharf kontrastierender, geringstimmiger Mittelteil, der die Verse 5-7 homophon deklamiert, und schließlich ein dritter Großabschnitt, in dem die Verse 6 und 7 weiter verarbeitet und mit dem Schlußvers zu einer farbigen Simultandurchführung verknüpft werden.

Eine letzte und singuläre Steigerung, ja Übersteigerung der Technik des »multiplen Kontrapunkts« – Tomlinson spricht zu Recht von einer »contrapuntal tour de force«⁹⁸ – begegnet am Schluß von Monteverdis Viertem Madrigalbuch mit der Tasso-Vertonung *Piagn'e sospira*.⁹⁹ Fast das gesamte, sehr umfangreiche Madrigal besteht aus einer einzigen, gigantischen Simultandurchführung von sieben verschiedenen Motiven zum Text der ersten sechs Elf-

⁹⁸ Tomlinson 1987, S. 99 f.

⁹⁹ MonteverdiOp V, S. 189.

sibler der Ottava, einer Strophe aus Tassos Ende 1593 publizierter *Gerusalemme conquistata*. Mit Ausnahme des ersten wird kein Vers einzeln exponiert, und meist erklingen nicht weniger als vier Verse gleichzeitig:

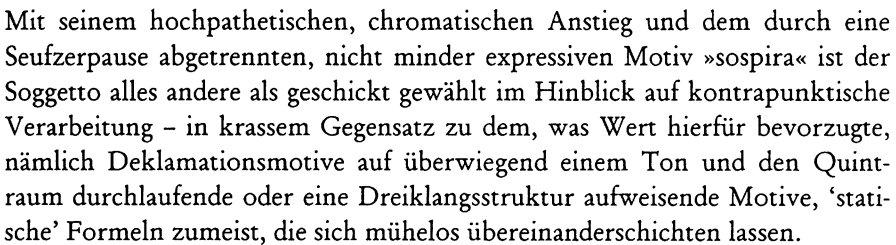
Takt	5	10	15	20	25	30
C		1a- - - - -	1b- 2 - - - -	3 - - - - -	4 - - - - -	
Q				1a- - - - -	1a- - - - -	
A		1a- - - - -	1b- 2 - - - -	3 - - - - -	4- - - - -	
T	1a- - - - -	1b- 2 - - - -	3 - - - - -	4- - - - -		5
B						

T.	35	40	45	50	55	60
C		5 - - 6 - - - -	6b- - - -	5- - - 6 - - - -		
Q	- 1b- 2 - - - -	3a- - 3 - - - -		4a- - 4 - - - -		
A	- - - 6 - - - -	5 - - 6 - - -			1a- - - - -	1b-
T	- - - 6 - - - -	5- - - 6a- -	5 - - - 5 - - 6 - - - -			
B	1a- - - -	1a- - - - -		1b- 1b- 2 - - - 3 -		

T.	65	70	75	80	85	
C	- - 5 - - 6a-	6b- - - - -		6b- - - - -	7 - ...	
Q	- 5 - - - 6 - - - -			6b- - - - -	7 - ...	
A	2 - - - 3 - - - -	4- - - - -	5 - - 6 - - - -		7 - ...	
T	- - - - -	5 - - - 6 - - - -		6b- - - - -		
B	- - - - 4- - - -	5- - - 6 - - - -			7 - ...	

Für sich genommen trägt jede Stimme den Text ganz orthodox vor: Nicht eine läßt – was sonst beinahe die Regel war bei solchen Exordien – auch nur den Anfangsvers weg oder vertauscht zwei Verse, vielmehr werden alle 6 Verse in der korrekten Abfolge vorgetragen, im Alt gleich zweimal, und die ersten 4 Verse schließen sogar meist pausenlos aneinander an. Das spielerische Konzertieren zwischen verschiedenen, für den Komponisten gleichsam frei verfügbaren Versen und Soggetti ist einer im Grunde strengen Textur gewichen, die man konservativ nennen könnte, wäre sie nicht durch die pure Quantität des beteiligten Materials beispiellos in ihrer Komplexität und so doch wieder experimentell. Die Ausdehnung des Abschnittes, der mit insgesamt 87 Takten schon fast das ganze Madrigal ausmacht und die nachfolgenden 24 Takte zu den beiden Schlußversen beinahe nur noch als Anhang erscheinen läßt, wird, wie unschwer zu sehen ist, durch den Baß gesteuert. Dieser setzt erst extrem spät ein und zögert dann noch lange, ehe er (in T. 55) zum zweiten Vers übergeht – was dem Alt Gelegenheit gibt, noch in Takt 53 von der sechsten Zeile wieder zur ersten zurückzuspringen und damit die Form noch ein Stück weiter zu dehnen.

Allerdings begannen weder Wert noch Pallavicino je eine solche polymotivische Struktur mit einem Soggetto, der sich auch nur annähernd mit dem Anfangsthema von *Piagn'e sospira* vergleichen ließe:



100 Die Ottava schildert, wie die verzweifelte, sich nach Tancredi sehnende Erminia dessen Namen und all ihr Leid weinend in die Rinde eines Baumes schnitzt.

Daß ein Zuhörer den Text kaum mehr versteht, wenn er nicht stur einer Stimme folgt, nimmt Monteverdi zugunsten des musikalischen Gesamteindrucks in Kauf. Und er muß wohl so vorgehen, wenn er den Klage-Affekt aufrechterhalten will, denn das Gedicht selber tut dies nicht – könnte dies auch gar nicht, weil es die Situation beschreiben muß. Nach dem prägnanten Beginn mit »Piagn'e sospira« liefert es lange keine Vokabeln, die sich klagend-schmerz erfüllt vertonen ließen. Quasi neutral erzählt es »e quand'i caldi raggi / Fuggon le greggi e la dolc'ombr'assise,/ Ne la scorza de pini o pur de faggi / segnò l'amato nome in mille guise [...]«. ¹⁰¹

Andererseits ist durch die Anfangsworte klar, daß Erminia, von der Tasso hier redet, bei all dem heftig weint und seufzt. Genau dieses Ineinanderwirken von Emotion und äußerlich sichtbarem Handeln, das die Sprache sukzessive formulieren muß, realisiert nun eben Monteverdi in seiner Vertonung dadurch, daß er die affektiv neutralen Erzählmotive permanent mit »Piagn'e sospira« konfrontiert und so die ganze Schilderung mit Jammer und Schmerz durchtränkt.

Die außerordentlich herbe Harmonik des Madrigals erinnert passagenweise derart an den Spätstil Gesualdos, daß man eine Rezeption von dessen späten Madrigalen vermuten möchte. Dies spräche dann auch für eine Datierung eher um 1600 als (wie Tomlinson meint¹⁰²) in den frühen 1590er Jahren und würde bedeuten, daß Monteverdi mit *Piagn'e sospira* womöglich nicht nur den modernen Mantuaner Stil ins Extrem treiben, sondern ihn auch noch mit neuesten manieristischen Tendenzen aus Ferrara kombinieren wollte. (Die Technik des »multiplen Kontrapunkts« lag wiederum Gesualdo insgesamt eher fern.¹⁰³ Dort, wo bei ihm Harmonik 'gewagt' ist, sind die Stimmen sogar fast immer ziemlich homophon geführt.) Berücksichtigt man ferner, daß der Schlußteil ganz in der chorischen Deklamatorik von Werts Tasso-Vertonungen gehalten ist und daß in der Simultandurchführung der ersten sechs Verse neben dem chromatisch-pathetischen ersten und anderen, eher traditionellen Motiven auch ein kanzonettenhaft-pastorales und ein Rezitationsmotiv erscheinen, so wirkt *Piagn'e sospira* vollends wie ein hybrider Versuch, die wichtigsten Stilarten des späten a-cappella-Madrigals zu einer Synthese zu zwingen, eingebunden in eine Form, die das madrigalische Reihungsprinzip fast gänzlich durch den Gedanken der Einheitsform ersetzt.

¹⁰¹ »Und als die warmen (Sonnen-)Strahlen die Herde flohen und sanft der Schatten niedersank, ritzte sie in die Rinde der Pinien und Buchen in tausend Formen den geliebten Namen.«

¹⁰² Tomlinson 1587, S. 100.

¹⁰³ Eine doppelmotivische Simultanexposition zweier (immer nur kurzer) Verse findet sich bei ihm in den ersten 4 Madrigalbüchern ganz selten, ausführlicher nur in *Voi volete ch'io muoia* (III a 5, 1595), und etwas häufiger erst in den Büchern V und VI.

Strengere Formen und konzertanter Triosatz: Wert und Monteverdi nach 1590

Das freie und häufig verwirrende Spiel mit mehreren gleichzeitig durchgeführten Versen und Soggetti, die erst zum Abschnittsende hin ihre richtige Abfolge finden, ist bei Giaches de Wert nur eine, wenn auch besonders faszinierende, Art und Weise, größere musikalische Abschnitte über »multiplen Kontrapunkt« zu bilden. In Werts letztem Madrigalbuch, dem *Undecimo libro* von 1595, sind solche auf den ersten Blick chaotischen Strukturen nirgends mehr zu finden; stattdessen wirkt der Satz dann, wenn mehrere Motive beteiligt sind, in seiner Disposition stets 'geordneter', gelegentlich sogar auffallend streng reguliert, und nirgends werden noch Verse in vertauschter Reihenfolge exponiert. Selbst dort, wo Wert zwei Textzeilen gleichzeitig einführt, wie am Beginn von *Ah dolente partita* (s. BEISPIEL 25, S. 131), gibt er dem Ablauf eine stabile Struktur: Er läßt alle drei Takte einen neuen Stimmenverbund mit einem drei- oder vierstimmigen Satz einsetzen, der aus den beiden Soggetti zusammengefügt ist. Die Exposition besteht so aus vier beinahe blockhaften, sich nur leicht überlappenden Dreitaktern, in denen die beiden Motive stets neu übereinandergeschichtet sind.

Eine solche Polyphonie, die sich der in Phrasen gegliederten Syntax eines homophonen Satzes annähert, zeigt schon im 1591 gedruckten *Decimo libro a 5* der Anfangsteil von *Felicissima gioia* (BEISPIEL 82).¹⁰⁴ Hier treibt Wert zwar das Vorziehen des zweiten Verses vollends auf die Spitze, dadurch daß er dessen Soggetto im Alt schon eine Minima nach dem Beginn des Satzes eintreten läßt, noch bevor vom Anfangsvers auch nur das erste Wort vollständig erklingen ist. Doch so gewagt dieser Beginn wirkt: Die musikalische Syntax ist ganz stabil gefügt. Es folgen lauter zweitaktige Phrasen aufeinander, die sich an den Nahtstellen überlappen, so daß alle anderthalb Takte eine zunächst drei-, später vier- und fünfstimmige Struktur aus den beiden kontrastierenden Soggetti beginnt. Das Motiv »Sento dentr'al mio core« übernimmt dabei ab dem zweitenmal Baßfunktion, in einer Trio-Textur, die dann – mit fast derselben Motivik – am bereits erwähnten Beginn von *Ah dolente partita* wiederkehrt.

Ähnlich wie dort läßt auch hier das Gedicht dazu ein, die Reihenfolge der Anfangsverse zu vertauschen – »Sento dentr'al mio core / Felicissima gioia«, wie anfangs in der jeweils höchsten Stimme zu hören ist, ist ebenso sinnvoll wie die korrekte Versfolge. Die Thematik ist zwar kontrastreich, zugleich

¹⁰⁴ WertCW X, S. 44.

BEISPIEL 82: G. de Wert, *Felicissima gioia* (X a 5, 1591), Beginn

C

A

Q

T

B

Fe - li - cis - si - ma gio - - - - - ia,

Sen - - - to den - tr'al mio co - re, Fe - li - cis - si - ma gio - - - - -

Fe - li - cis - si - ma gio - - - - - ia,

Sen - to den - tr'al mio co -

Fe - li - cis - si - ma gio - - - - - ia

4

ia, Fe - li - cis - si - ma gio - - - - - ia Sen - to den - tr'al mio co - re,

ia Sen - to den - tr'al mio co - re, Fe - li - cis -

Fe - li - cis - si - ma gio - - - - - ia, Fe - li - cis - si - ma gio - - - - - ia

re, Fe - li - cis - si - ma gio - - - - - ia

Sen - - - to den - tr'al mio co - re, Fe - li - cis - si - ma gio - - - - - ia

aber doch homogen. Im Grunde – dies wird vollends deutlich im Baß in den Takten 4 ff. – ist das lebhaft-melismatische Motiv »Felicissima gioia« nur eine ausgezierte und verlängerte Variante des syllabischen Motivs »Sento dentr'al mio core«. Damit bereichert Wert die Palette von doppelmotivischen Strukturen um eine weitere, noch stärker auf musikalische Einheit zielende Spielart, nämlich farbige Doppelmotivik aus ein und derselben motivischen Grundgestalt.

Das Prinzip, jeweils ähnlich lange Soggetti zu kongruenten Phrasen zu schichten, wendet Wert noch differenzierter und konsequenter in der ersten Hälfte von *Abi lass' ogn'or vegg'io* (XI a 5, 1595) an.¹⁰⁵ Das dem Stück zugrundeliegende, nicht sonderlich inspirierte Madrigal eines unbekannten Dichters

¹⁰⁵ WertCW XII, S. 32.

beginnt mit den vier *settenari* »Ahi lass'ogn'or vegg'io / Ch'il bel idolo mio / Ad altra luce splende / E la mia vita offende«. ¹⁰⁶ Wert gibt jedem dieser Verse einen Soggetto im Umfang von etwa drei Semibreven und läßt die Stimmen alle Phrasen mit einer Ausnahme immer in unmittelbarer Folge vortragen, nur durch Semiminimapausen voneinander getrennt, und so, daß alle drei Semibreven eine neue Stimme einsetzt (BEISPIEL 83). Damit baut sich eine kanon- oder fugenähnliche Struktur auf, die in jeweils anderthalbtaktigen Einheiten immer mehr Verse übereinanderschichtet und erst im 16. Brevis-Takt, nach mehr als der Hälfte des Madrigals, schließt:

Canto		1	2	3	4	2	3	4	4	5
Quinto			1	2	3	4	4	3	4	4
Alto	1	2	3	4		1		2	3	4
Tenore					1		2	3	4	4
Basso				1	2	3	4			4

Ein echter Kanon ist der Satz vor allem deswegen nicht, weil mehrfach einzelne Soggetti auch quinttransponiert auftreten; eher schon ähnelt er einer Fugenexposition mit drei beibehaltenen Kontrasubjekten. (Nur das Motiv der vierten Textzeile ist in seiner Gestalt ziemlich flexibel.) Würde der Satz von Einsatz zu Einsatz regelmäßig zwischen I. und V. Stufe abwechseln, wäre sogar das Prinzip der barocken Permutationsfuge vorweggenommen (an das die Musik zumindest insofern denken läßt, als sie nicht eine Fortspinnungsform ausprägt, sondern bausteinartig zusammengesetzt ist aus vier Phrasen, die sichtlich vorab simultan als vierstimmiger Satz entworfen und dann erst, aufgefächert zu Einzelstimmen, aneinandergehängt worden sind). Die erste Zeile pendelt zwar mehrfach zwischen der I. und V. Stufe, beginnend nacheinander mit den Einsatzttönen g, d, d, g, d und g, doch harmonisch verläßt der Satz erst mit dem sechsten Einsatz die I. Stufe, um in Takt 10 zur V. Stufe zu kadenzieren.

Allerdings hat Wert für eine solche Struktur aus vier immer neu übereinandergeschichteten Soggetti mit fünf Stimmen eine zuviel zur Verfügung. Das selbstgewählte Satzprinzip zwingt ihn deshalb dazu, ab dem fünften Einsatz stets eine Stimme pausieren zu lassen, so daß die Musik real immer nur vierstimmig ist. Es überrascht höchstens, daß es in Takt 9 – in unserer Tabelle Spalte 6 – der Tenor ist, der pausiert, und nicht der Canto, der gerade mit seinem Durchgang fertig ist. Dieser Eingriff in die quasi selbstläufige Struktur

¹⁰⁶ »Weh mir! Immerzu sehe ich, daß mein abgöttisch geliebter Schatz zu einem anderen Licht hin glänzt und mein Leben angreift.«

BEISPIEL 83: G. de Wert, *Ahi, lass'ogn'or vegg'io* (XI a 5, 1595), Beginn

C Ahi las-s'o - gn'or - - veg-gio i - o Ch'il bel

Q Ahi las-s'o -

A Ahi las-s'o-gn'or - - veg-gio i - o Ch'il bel i - do-lo mi - - o

T

B

5

i - do-lo mi - - o Ad al-tra lu-ce splen - de E la mia vi -

gn'or - - veg-gio i - o Ch'il bel i - do-lo mi - - o Ad al-tra

Ad al-tra lu-ce splen - - de E la mia vita of-fen - de

Ahi las-s'o - gn'or - -

Ahi las-s'o - gn'or - - veg-gio i - o Ch'il bel i - do-lo

wird jedoch vor dem Hintergrund des Prinzips der »durchrationalisierten« Polymotivik verständlich: Dadurch daß der Tenor als die letzte, für die Ausdehnung des Gesamtabschnittes verantwortliche Stimme noch zögert, zum zweiten Vers überzugehen, gibt er dem Alt Gelegenheit, in der Zwischenzeit nochmals zum ersten Vers zurückzuspringen und einen kompletten zweiten Durchlauf zu starten, was die Gesamtform noch um den Umfang einer Themeneinheit verlängert.

Der Inhalt des Textes tritt bei alledem in eigentümlicher, für Wert durchaus untypischer Weise zurück. Weder läßt sich die forcierte Themenschichtung aus dem Text ableiten, noch scheint die melodische Erfindung sonderlich durch die Worte inspiriert. Die Zeile »Ad altra luce splende« vertont Wert sogar extrem karg, ohne das eigentlich obligatorische glänzende Melisma. So, wie es in Takt 4 eingeführt wird, als Baßlinie zu einem melodisch fallen-

den Oberstimmenduett, kennt man das Motiv nicht nur aus dem Beginn von *Ah dolente partita* und aus *Felicissima gioia*.¹⁰⁷ Die formelhafte Motivik ist offensichtlich die Kehrseite dessen, daß hier das Moment der Konstruktion gegenüber dem Textausdruck dominiert.

Nicht anders ist dies (im selben Elften Madrigalbuch) in Werts Tansillo-Vertonung *Felice l'alma che per voi respira*.¹⁰⁸ Wieder werden die ersten vier Verse des Textes¹⁰⁹ gemeinsam durchgeführt, nun in einer Konstruktion, die fester gar nicht mehr gefügt sein könnte: einem strengen Kanon der drei gleichgeschlüsselten Oberstimmen. Die vier Soggetti, von denen vor allem das erste mit seinem der *Canzon francese* entlehnten Gestus wieder recht formelhaft wirkt, haben einen Umfang von zwei bis drei Breven und werden von jeder Stimme in einem Zug vorgetragen; die Stimmen selbst starten im Brevis-Abstand, so daß sich ständig drei verschiedene Halbverse überlagern.¹¹⁰ Tenor und Baß kommen erst nach dem Ende des Kanons im fünften Vers dazu, bleiben allerdings in gewisser Hinsicht doch nicht ganz von der Musik der ersten Textzeilen ausgeschlossen. Mit »Felice l'aura che soave spira« ähnelt Vers 5 nämlich dem Anfangsvers, und Wert gibt ihm auch eine eng verwandte Motivik, nun blockhaft in ein nahezu homophones Tutti gegossen, das so zugleich als Abschluß des 12 Brevis-Takte langen Kanons wie als Beginn der vollstimmig-deklamatorischen zweiten Madrigalhälfte fungiert und die beiden extrem gegensätzlichen Satzarten elegant verbindet.

Wann diese 1595 publizierten Madrigale genau entstanden sind, wissen wir nicht. (Lediglich bei denjenigen Madrigalen in Werts *Undecimo libro*, denen Texte aus Guarinis *Pastor fido* zugrundeliegen, kann man annehmen, daß sie schon um 1590/91 geschrieben wurden.¹¹¹) Insofern ist auch nicht klar, ob der junge Monteverdi diese konstruktivistische Seite von Werts spätem Madrigalstil – die im Alterswerk eines Komponisten ja nichts Ungewöhnliches ist – bereits kannte, als er an den Madrigalen für sein 1592 gedrucktes Drittes

¹⁰⁷ Fast notengetreu begegnet der Triosatz von Takt 4 f. auch schon in den Takten 4-6 von Giovanni Gabrielis *Da quei begl'occhi* (publiziert in Andrea Gabrielis *Terzo libro a 5* von 1589; ediert in G. GabrieliOp VI, S. 57), und nicht viel anders beispielsweise auch am Beginn von Ingegneris *La verginella* (V a 5, 1587, vgl. BEISPIEL 19) – die Motivik ist geradezu ein musikalischer Gemeinplatz.

¹⁰⁸ WertCW XII, S. 34.

¹⁰⁹ »Felice l'alma che per voi respira,/ Porta de' perle e di rubini ardenti,/ E gl'honesti sospiri e dolce accenti / Che per sentier sì dolce amor ritira.«

¹¹⁰ Motivik und Textur der Anfangstakte ähneln sehr stark dem Beginn von *Sì com'ai freschi matutini rai* in Werts *Ottavo libro*; auch dort handelt es sich bei dem (nur im ersten Vers kanonisch geführten) Trio um drei gleichgeschlüsselte Sopranstimmen, geschrieben natürlich für die drei Sängerrinnen des Ferrareser *Concerto delle Donne* (und vielleicht anfangs kanonisch gesetzt, um die Gleichrangigkeit der Damen zu betonen).

¹¹¹ S. MacClintock 1966, S. 127.

Madrigalbuch arbeitete. Bei der Guarini-Vertonung *Lumi miei, cari lumi* in diesem Buch¹¹² möchte man aber doch vermuten, daß sie von Werts neu-erwachtem Interesse am strengen Kontrapunkt angeregt wurde, wenn nicht sogar unmittelbar von den beiden zuletzt betrachteten Madrigalen.

Monteverdis Madrigal beginnt ebenfalls mit einem strengen, dreistimmigen Kanon gleichgeschlüsselter Oberstimmen, freilich nicht in der etwas altväterlich-kanzonenhaften Gestik von Werts *Felice l'alma*, sondern in modernem, stark textbezogenem Stil mit üppigen »Ferrareser« Diminutionen, die den unruhig schweifenden Blick nachzeichnen, von dem der Text redet – Passagen, die natürlich direkt für die geläufigen Kehlen des Mantuaner Virtuossinnen-Ensembles der *Quattro Dame Vicentine* geschrieben sind (s. BEISPIEL 84a). Modus, Einsatztöne und Einsatzfolge sind dieselben wie bei Wert, statt vier Versen verknüpft Monteverdi aber nur zwei Verse zu einem Kanon, wobei er das Motiv »Che lampeggiate un sì veloce sguardo« jeweils als Melisma wiederholt (im Canto variiert) und so in den Kanon ab Takt 6 noch zweimal eine hübsche Engführung zweier Stimmen im Minima-Abstand integriert.

Nach einem kontrastierenden, zumeist vollstimmigen zweiten Abschnitt, der unter anderem die Worte »E poi torna sì tardo« in langsamer Bewegung zeichnet, folgt in den Takten 28-44 noch ein weiterer, ganz ähnlich gebauter Kanon zu den Versen »Volgete a me, volgete / Quei fuggitivi rai«, der, zwei-

BEISPIEL 84: Cl. Monteverdi, *Lumi miei, cari lumi* (III a 5, 1592), Beginn und T. 29 ff.

(a)

Lu - mi miei, ca - ri lu - mi, Che lampeggiate un sì ve-lo-ce sguar -

Lu - mi miei, ca - ri lu - mi, Che

do

lampeggiate un sì ve-lo-ce sguar - do, Che lampeggiate un sì ve-lo-ce

Lu - mi miei, ca - ri lu - mi, Che lampeggiate un sì ve-lo-ce sguar -

¹¹² Monteverdi Op IV, S. 189.

(b)

29

Vol - ge - te a me, vol - ge - te Quei fug-gi-ti - vi ra

Vol - ge - te a me, vol - ge - te, Vol - ge - te a me, vol -

Vol - ge - te a me, vol - ge - te, Vol - ge - te a me, vol - ge - te Quei fug-gi-ti - vi

34

i, Vol - ge - te a me, vol - ge - te Quei fug-gi -

ge - te Quei fug-gi-ti - vi ra

ra i, Vol - ge - te a

Vol - ge - te a me, vol - ge - te Quei fug-gi-ti - vi ra

Vol - ge - te a me, vol - ge - te Quei fug-gi -

stimmig beginnend, zunächst ebenfalls in den drei Oberstimmen erklingt, dann aber auch auf Tenor und Baß ausgreift und mit einem sechsten Einsatz im Alt schließt (BEISPIEL 84b). In diesem Kanon (der als *fuga* natürlich das Wort »fuggitivi« ausdrückt) wird vollends zum Bauprinzip, was sich im ersten Kanon schon andeutete: Die erste Textzeile dient mit ihrem Motiv bei jedem Einsatz als Baß des Tonsatzes und gewinnt durch die mehrfache Wiederholung beinahe den Charakter einer ostinaten Baßformel. Zehn Takte lang wird der zwei- bis fünfstimmige Satz getragen von dem als Quartsequenz angelegten, syllabischen Motiv *d-g-g-g-f-b-b* (»Volgete a me, volgete«) in der jeweils tiefsten Stimme, bevor das Motiv dann noch leicht variiert als Mittelstimme erscheint. (Im dreistimmigen Anfangskanon hat das ähnlich schlichte Motiv »Lumi miei, cari lumi« auch vor allem Baßfunktion, zuletzt, auf seine beiden Zentraltöne reduziert, in den Takten 9 f. als Quartfall *g-d*.)

Die Situation ist paradox: Ausgerechnet der Kanon, die konservativste, Jahrhundert alte Satztechnik, wird hier für Monteverdi zu einem Mittel, einen konzertanten Satz zu schreiben, in dem sich virtuos geführte Oberstimmen deutlich von einem melodisch und rhythmisch einfachen, vor allem stützenden Baß abheben (im akustischen Resultat, durchaus nicht in den verschiedenen Stimmen, die ja jeweils nacheinander beide Funktionen ausüben). Gegenüber der ganz vokal empfundenen, intensiv textabbildenden Oberstimmenmelodik wirkt das formelhaft-karge 'Baß-Motiv' sogar wie für instrumentale Ausführung erfunden.

Nun sind Baßstimmen, die sich andeutungsweise instrumental gebärden, indem sie sich vom Oberstimmensatz durch längere Notenwerte, Sequenzstrukturen und langgezogene Skalen abheben, nichts Ungewöhnliches beim frühen Monteverdi, sondern im Gegenteil eine Eigenart des Mantuaner Madrigalstils im ausgehenden 16. Jahrhunderts, die diesen beispielsweise vom Ferrareser Madrigalstil der Zeit wesentlich unterscheidet.¹¹³ Doch Monteverdi geht hier doch noch einen Schritt weiter. Die Ostinatostruktur, die das unablässige Wiederholen derselben, zweitaktigen Baßformel vor allem dem zweiten Kanon von *Lumi miei* gibt, deutet innerhalb des a-cappella-Satzes bereits etwas an, was erst im Zeitalter des Generalbaßmadrigals voll zur Geltung kommen konnte (seinerseits fußend auf alten Praktiken improvisierter Tanzmusik), das Komponieren nämlich über einem ostinaten, eine kurze Formel ständig repetierenden Instrumentalbaß. Vierzig Jahre später, in den *Scherzi musicali* von 1632, sollte genau dafür Monteverdi mit dem Duettmadrigal *Zefiro torna* das alles überragende Modellwerk publizieren: die erste *Ciaccona*.

Auch bei Giaches de Wert ergeben sich um diese Zeit innerhalb von doppelmotivischen Abschnitten – im freien, nicht kanonischen Satz – gelegentlich ostinatoähnliche Strukturen.¹¹⁴ Nur in einem Fall allerdings, im letzten Teilmadrigal des Guarini-Zyklus *O primavera, gioventù de l'anno*,¹¹⁵ in der Art, daß über längere Zeit ein konzertanter Oberstimmensatz von einem formelhaften Baß grundiert wird. Wert führt hier die beiden Schlußverse 14 Brevis-Takte lang mit kontrastierenden Soggetti durch (s. BEISPIEL 85), wobei er dem Vers »Ne'begli occhi di lei« ein ruhig herabsinkendes Motiv gibt, das dreimal wiederholt – das letzte Mal quarttransponiert – als Baßformel für einen Ober-

¹¹³ Vgl. Tomlinson 1987, S. 104 f.

¹¹⁴ Vgl. etwa den Schlußteil von *Luci à me dolci* am Beginn des Zehnten Buches von 1591 (WertCW X, S. 2.).

¹¹⁵ Gedruckt 1595 im XI. Buch *a 5*, aber wohl schon um 1590/91 geschrieben (WertCW XI, S. 14). Zu den Anstrengungen Vincenzo Gonzagas, Anfang der 1590er Jahre Guarinis *Pastor fido* in Mantua uraufführen zu lassen (mit denen dieses Madrigal wohl zusammenhängt), s. Fenlon 1980, I, S. 146 ff.

BEISPIEL 85: G. de Wert, *O primavera, gioventù de l'anno* (XI a 5, 1595), 5a p., T. 9

10

C Ne' begl'oc-chi di le - - i Gi-rar se-re-no il sol degl'oc-chi

Q Ne' be-gl'oc-chi di le - - i Gi-rar se-re-no il sol degl'oc-

A Ne' be-gl'oc-chi di le - i

T

B Ne' be-gl'oc - - chi di

13

mie - i, Gi-rar se-re-no il sol de-gl'oc-chi mie - i, Gi-rar se-

- - chimiei, Ne' be-gl'oc-chi di le - i Gi-rar se-re-no il sol de-

Gi-rar se-re-no il sol de-gl'oc-chi mie - i, Ne' be

le - i Gi-rar se-

Ne' be-gl'oc - - chi di le - i, Ne' be-gl'oc -

stimmensatz dient, der von Zwei- zu Vierstimmigkeit anwächst und überwiegend aus der spielerischen Drehmotivik der Schlußzeile gebildet ist. Das ruhige Tetrachord-Motiv dient nicht immer nur als Baßformel – am Schluß erscheint es auch zweimal wieder in Sopranlage, während umgekehrt das melismatische Drehmotiv in den Baß rutscht –, insgesamt gesehen tendiert die Textur aber doch zu so etwas wie einem konzertanter Generalbaß-Satz. (Ähnliches ließ sich bereits im doppelelmotivischen Exordium von Francesco Sorianos *Da queste novo Lauro* von 1583 beobachten, s. BEISPIEL 76, S. 319.)

Dem gut dreißig Jahre jüngeren Monteverdi blieb es vorbehalten, die an solchen Passagen aufscheinenden, auf Generalbaßstrukturen zusteuernden Möglichkeiten der Doppelmotivik systematisch zu entfalten, und er tat dies – darin unterscheidet er sich signifikant von den Ansätzen bei Wert – mit einer auffälligen Vorliebe für den Triosatz. Immer mehr schält sich dabei in seinen Madrigalen der 1590er Jahre ein Prinzip als vorherrschend heraus, das erst-

mals, und gleich in exemplarischer Deutlichkeit, am Beginn seiner Guarini-Vertonung *Occhi, un tempo mia vita* im *Terzo libro a 5* von 1592 auftritt (BEISPIEL 86). Der erste Vers wird in einem blockhaft-homophonem Satz exponiert, in dem eine Stimme pausiert. Der fehlende Tenor wird anschließend nachgeholt und dient nun als Baßstimme zum folgenden, als Duett der beiden Soprane eingeführten Vers »Occhi, di questo cor fido sostegno« (der anschließend seinerseits noch im Tutti erscheint). Die Gelenkfunktion der Tenorphrase von Takt 5-8 wird von deren satztechnischer Ambivalenz schön zum Ausdruck gebracht: Die Phrase ist zugleich Baß und Tenor, ist einerseits eine genaue Quinttransposition des Basses von T. 1-5, zugleich aber auch geeignet, den vierstimmigen Satz des Anfangs als Tenor regulär zu vervollständigen – als sei sie aus einem ursprünglich fünfstimmigen Satz herausgeschnitten und vier Takte später (nun als Baß) eingeklebt.

BEISPIEL 86: Cl. Monteverdi, *Occhi, un tempo mia vita* (III a 5, 1592), Beginn

C
Oc - chi, un tem - po mia vi - ta, Oc - chi, di que - sto

Q
Oc - chi, un tem - po mia vi - ta, Oc - chi, di que - sto

A
Oc - chi, un tem - po mia vi - ta,

T
Oc chi, un

B
Oc - chi, un tem - po mia vi - ta,

7
cor _____ fi - do so - ste - gno

cor _____ fi - do so - ste - gno

Oc - chi, di que - sto cor _____ fi - do so -

tem - po mia vi - ta, Oc - chi, di que - sto cor _____ fi - do so -

Oc - chi, di que - sto cor _____ fi - do so -

Das Grundprinzip ist dasselbe wie in der eben diskutierten Stelle von Werts *O primavera*, nur pausieren dort zunächst zwei Unterstimmen, und die nachgeholte Phrase ist nicht 'herausgeschnitten', sondern eine tiefoktavierte Wiederholung des Basses. Vielleicht hat sich Monteverdi sogar bewußt an Wert angelehnt (wenn er dessen Madrigal überhaupt schon kannte), wofür immerhin die Ähnlichkeit der Melodik sprechen könnte und der Umstand, daß in beiden Fällen beide Verse um das Wort »occhi« kreisen.¹¹⁶ Hier wie dort veranschaulicht die Simultankombination zweier Verse und Motive auch die Textaussage, geht es doch jeweils um Phänomene der Gleichzeitigkeit. Bei Wert schauen zwei Augenpaare ineinander, die Augen der Geliebten scheinen wie Sonnenlicht auf die Augen des Liebenden, und bei Monteverdi werden, vergangenes Glück schildernd, die lebensspendenden Augen (»Occhi, un tempo mia vita«) motivisch zum Stützbaß für das folgende Duett, dessen Worte sie durch ihre satztechnische Funktion bildhaft umsetzen: »Augen, treue Stütze dieses Herzens«.

Gary Tomlinson hat den Beginn von *Occhi, un tempo mia vita* schon ähnlich beschrieben und mit Recht betont, welch große Bedeutung die hier exponierte Technik für Monteverdis Madrigale der Folgezeit hatte, als neues Mittel nämlich, musikalische Kontinuität herzustellen.¹¹⁷ Tomlinson deutet das Verfahren einerseits als »elaboration of Marenzio's villanella textures« (was weniger überzeugt, da dort das Moment der Versverknüpfung fehlt), andererseits als »extreme simplification of his [sc. Monteverdi's] technique of multi-subject counterpoint«.¹¹⁸ Zu ergänzen wäre die Nähe (wenn nicht sogar ein direkter Bezug) zu Werts Spätwerk, wo ja – wie angedeutet – in verschiedenen Ausprägungen ähnliche Tendenzen zur Vereinfachung des »multiplen Kontrapunkts« zu beobachten sind: Das freie Spiel mit Versen und Soggetti weicht strengeren Strukturen, und die Syntax nähert sich der Phrasengliederung eines homophonen Satzes, dadurch daß ungefähr gleich lange Soggetti blockhaft übereinandergeschichtet werden.

In Monteverdis Viertem Madrigalbuch von 1603 begegnet die geschilderte Art der Versverknüpfung dann schon beinahe auf Schritt und Tritt, in fünf Madrigalen gleich mehrmals und nun auch in größerer Ausdehnung. Der ganze Mittelteil von *Sfogava con le stelle* etwa beruht auf dieser Technik (während die Rahmenteile mit Passagen freirhythmischer, chorischer Rezitation im quasi psalmodierenden »falsobordone«-Stil durchsetzt sind, was diesem

¹¹⁶ Parallelen zu Pallavicinos *Occhi un tempo mia vita* von 1588 (in dessen IV. Buch a 5) läßt Monteverdis Vertonung nicht erkennen.

¹¹⁷ Tomlinson 1987, S. 81.

¹¹⁸ Ebd., Anm. 8.

Madrigal eine strukturierte und geschlossene Großform ganz eigener Art gibt).¹¹⁹ Die syntaktische Zusammengehörigkeit der Verse 7-9 einerseits und 10+11 andererseits hervorhebend, verknüpft Monteverdi auf diese Weise zunächst die Verse »Sì come a me mostrate / Mentre così splendete / La sua rara beltate«, dann die Zeilen »Così mostraste a lei / I vivi ardori miei«¹²⁰ des Rinuccini-Textes miteinander. Die musikalische Syntax ist durchaus kleingliedrig und scheinbar locker gefügt aus überwiegend nur zwei- bis dreitaktigen, stets kongruent gesetzten Phrasen, doch die Verschränkungstechnik schweißt erst zehn, dann neun Takte fest zusammen (BEISPIEL 87): Der in den Takten 26 f. fehlende Tenor wird, das Baßmotiv oktavierend, zur Basis für die zunächst als Sopranduett eingeführte Zeile »Mentre così splendete«; diese er-

BEISPIEL 87: Cl. Monteverdi, *Sfogava con le stelle* (IV a 5, 1603), T. 26

26

Sì co-m'a me mo - stra - te Men - tre co-sì splen-de - te

Sì co-m'a me mo - stra - te Men - tre co-sì splen-de - te

Sì co-m'a me mo - stra - te Men - tre co-sì splen-

Sì co-m'a me mo - stra - te Men - tre co-sì splen-

Sì co-m'a me mo - stra - te Men - tre co-sì splen-

31

La sua ra - ra bel - ta - te,

La sua ra - ra bel - ta - te,

de - te La sua ra - ra bel - ta - te,

de - te, Men - tre co-sì splen-de - te La sua ra - ra bel - ta - te,

de - te La sua ra - ra bel - ta - te,

¹¹⁹ Vgl. zu diesem Madrigal Schrade 1950, S. 191f., Tomlinson 1987, S. 91ff., Leopold 1993, S. 147f.

¹²⁰ (Als Seufzer eines Liebeskranken, an die Sterne gerichtet:) »So wie ihr mir, indem ihr glänzt, ihre [sc. der Geliebten] seltene Schönheit zeigt, so mögt ihr mir meine heftige Liebesglut zeigen«.

36

Co-sì mo-stra - - ste a le - i I vi - vi ar - do - - ri mie - i

Co-sì mo-stra - - ste a le - i I vi - vi ar - do - - ri mie - i

Co-sì mo-stra - - ste a le - i I vi - -

Co-sì mo-stra - - ste a le - i

Co-sì mo-stra - - ste a le - i

scheint anschließend auch in den drei Unterstimmen und dient dann im Tenor als Unterstimme für das Sopranduett der Folgezeile, und so fort. Der Vorgang wiederholt sich anschließend mit derselben Stimmendisposition zu den Versen 10 und 11 (T. 36-44).

In der Guarini-Vertonung *Cor mio, mentre vi miro* und im eng verwandten *Cor mio, non mori?*¹²¹ beherrscht das Verfahren sogar zwei Drittel der ganzen Komposition und geht über das Verketteten von Einzelversen hinaus. In der bekannten, kleinräumigen Weise – lediglich Baß und Tenor vertauschend – verschränkt Monteverdi in *Cor mio, mentre vi miro* zunächst die Verse 3 und 4 (»E trasformato poi / In un solo sospir l'anima spira«) miteinander, um dann die Dimensionen zu erweitern: Die parallel gebauten Folgeverse »O bellezza mortale / O bellezza vitale« läßt er in homophonem, vierstimmigem Satz (der das Wort »bellezza« jeweils emphatisch wiederholt) unmittelbar aufeinanderfolgen, als Sequenz von zweimal 4 Takten auch musikalisch parallel gesetzt, und läßt während der ganzen acht Takte den Tenor pausieren. Dieser holt anschließend alle zwei Verse im Zusammenhang nach, als Oberquinttransposition der vorausgehenden Baßlinie, und breitet damit ein sich über volle acht Takte erstreckendes Fundament aus, auf dem dann zwei verschiedene Duettkonstellationen mit lebhafter Kanzonettenmotivik die folgenden anderthalb Verse mehrmals einander zuwerfen können: »Poi che sì tosto un core / Per te rinasce [e per te nato more]«.

In *Cor mio, non mori?* ist es in den Takten 30 ff. der Alt, der während zweier, homophon deklamierter Verse zunächst fehlt und dann als hoher Baß das Sopranduett der Folgezeile stützt (dessen Motivik obendrein aus dem Vorhergehenden abgeleitet ist). Wohlgemerkt sind diese Abschnitte immer

¹²¹ Monteverdi Op V, S. 99 und S. 103.

erst zu Ende, wenn das, was als Duett eingeführt wurde, auch noch von den übrigen Stimmen gesungen worden ist.

Prinzipiell läßt sich dieses Verfahren auch umkehren. Monteverdi macht dies allerdings nur einmal: in *Sì, ch'io vorei morire* (ebenfalls im IV. Buch von 1603). Zum sequenzierend fallenden Oberstimmenduetten von Vers 8 »Deh, stringetemi fin ch'io venga meno« (dessen Motivik zuvor schon gespiegelt in den Unterstimmen erklingen war) führt er dort in Takt 68 (s. oben BEISPIEL 59, S. 257) einstimmig bereits den folgenden, vorletzten Vers als Baß ein (»Ahi bocca, ahi baci, ahi lingua«) und läßt hierauf eine (melodisch gespiegelte) Tutti-Darstellung dieser Baßlinie und Textzeile folgen. Abgesehen davon, daß in diesem Tutti der Baß dann nicht pausiert, läuft das Verschränkungsverfahren also genau rückwärts ab, mit einem vorgezogenen statt nachgeholten Baß zum Oberstimmenduetten und einem 'nachträglichen' Tutti. Der Ausnahmecharakter dieses Vorgangs legt nahe, auch darin noch ein Element jener schon ausführlich beschriebenen Kreis-Symbolik zu sehen, der sich dieses geniale Reprisesmadrigal gänzlich verschreibt.

In den a-cappella-Madrigalen des *Quinto libro* von 1605 spielt das Verfahren – wieder in der normalen Reihenfolge – erneut eine große Rolle. So beherrscht es den größten Teil von *Ma se con la pietà* und erscheint mehrmals auch in *M'è più dolce il penar*, darunter einmal als Verschränkung zweier Verspaare und beim letzten Mal mit einem Oberstimmerterzett statt des Duetts. Gleich fünf aufeinanderfolgende Verse verschränkt Monteverdi in *Era l'anima mia*¹²² miteinander, was zu einem Großabschnitt von nun schon 32 Takten führt. Während der drei Zeilen »Quand'anima più bella e più gradita / Volse lo sguardo in sì pietoso giro / Che mi mantenn'in vita« (T. 13-21) schweigt durchgehend der Tenor – die anderen Stimmen bilden dabei zuerst einen homophonen, dann einen imitatorisch-vierstimmigen und schließlich einen konzertanten Trio-Satz –, und wenn anschließend der Tenor alleine die gesamte Baßstimme in der Oberquinte wiederholt, liefert er eine ausgedehnte Plattform für ein konzertantes Duett von Canto und Quinto mit den Folgeversen »Parean dir quei bei lumi: / »Deh, perché ti consumi?«.

Nun begegnen zweischichtige Trio-Texturen, Texturen also aus einem Oberstimmenduetten und einem motivisch andersartigen, meist ruhigeren Baß, in Monteverdis a-cappella-Madrigalen des öfteren auch ohne Verskombinatorik, in Gestalt jener Doppelmotivik, die Marenzio vor allem entwickelte und auch bevorzugte: Ein und derselbe Vers wird zugleich als spielerisch-lebhaftes Motiv und als langegezogene 'Achsenstimme' exponiert und durchgeführt.

¹²² Monteverdi Op VI, S. 116.

Doch in großem Stil schrieb Monteverdi solche konzertanten Trio-Strukturen – die etwas anderes sind als die schon in seinen frühen Madrigalen sehr häufigen, von der Canzonetta herkommenden homophonen Trios – erst in Verbindung mit der beschriebenen Art der Versverschränkung.¹²³ Dieses Verfahren hatte gegenüber Marenzios textlich homogener Doppelmotivik drei entscheidende Vorzüge, die Monteverdi wichtig gewesen sein müssen: Erstens ist hier auch die Baßlinie des Trio-Satzes (in welcher Stimme und Lage sie immer erscheint) wirklich thematisch (und nicht nur eine ruhige Stützstimme ohne motivisches Profil), zweitens hat jede Texteinheit nur eine einzige, ihr ganz gemäße Motivik (und nicht zwei konträre Gestalten, von denen meist nur eine den Text 'ausdrückt'), und drittens erzeugt nur diese Art von Doppelmotivik musikalischen Zusammenhang zwischen zwei oder mehr aufeinanderfolgenden Versen.

Natürlich hat der konzertante Trio-Satz des Siebzehnten Jahrhunderts ganz verschiedene Wurzeln – vor allem in der Canzonetta und dem davon beeinflussten späten Cinquecento-Madrigal, in der Florentiner Monodie und in reduzierter Doppelchörigkeit –, doch Monteverdi scheint sich in erster Linie durch solche doppelmotivischen, mehrere Verse verschränkenden Madrigaltexturen das Prinzip des duettierenden Konzertierens über einem unabhängigen Baß erschlossen zu haben, noch ganz im Rahmen des a-cappella-Satzes.¹²⁴ Allerdings übertrug Monteverdi dann, als er Madrigale mit Generalbaß schrieb – beginnend mit den letzten sechs Madrigalen in seinem *Quinto libro* – durchaus nicht eben dieses Verschränkungsverfahren auf den vokal-instrumentalen Satz. Mir ist jedenfalls keine Stelle bekannt, an der die Continuo-Stimme eine Vokalphrase übernimmt und sie als Basis für eine darüber eingeführte, textlich und motivisch neue Duettphrase einsetzt.¹²⁵

Das Verfahren wäre im Continuo-Satz wohl auch nicht angebracht, nicht nur deswegen, weil hier der Baß untextiert ist. Für Monteverdi war die Generalbaßstimme von vornherein nicht nur eine anders besetzte, sondern eine wesensverschiedene Stimme (es sei denn, sie fungiert lediglich als *basso seguente*). Dies äußert sich darin, daß sie nur ganz selten an der Thematik der Vokalstimmen partizipiert und auch so gut wie nie pausiert. Der Continuo-Satz ist schon seiner Natur nach permanent zweischichtig und bildet so gar nicht die homogene Struktur, von der das Verfahren ausgeht, um dann zweischichtig

¹²³ Die Herausbildung von Trio-Texturen mit quasi 'instrumentalen', oft skalenförmigen oder sequenzhaft gebauten Baßlinien hat in Monteverdis Madrigalen der 1590er Jahren vor allem Leo Schrade beschrieben (1950, S. 141 ff. und passim). Erst John Whenham aber (1982, S. 79 ff.) hat auf die große Rolle hingewiesen, die hierbei Textzeilen kombinierende Doppelmotivik spielt.

¹²⁴ Vgl. Whenham 1982, S. 87 f.

¹²⁵ S. auch Whenham 1982, S. 87 f. und passim.

Phrasen zu verschränken und wieder in eine motivisch homogene Struktur zu münden. (Zwischen den Vokalstimmen allein sind natürlich nach wie vor doppelmotivische Texturen aller Art möglich.¹²⁶) Dafür bietet der Generalbaß dem Komponisten ganz andere, neuartige Möglichkeiten, musikalischen Zusammenhang und formale Einheit zu stiften, und dieses Potential wußte gerade Monteverdi ohnehin wie kein anderer auszuschöpfen.

*

Eine Gesamtdarstellung des Phänomens »multipler Kontrapunkt« im Madrigal des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts ist schon wegen der immensen Zahl von Madrigaldrucken, die in dieser Zeit erschienen, hier nicht möglich und würde eine eigene, umfangreiche Studie erfordern. Dennoch soll abschließend der Blickwinkel nochmals kurz erweitert werden, um wenigstens in groben Zügen zu skizzieren, welche Verbreitung diese Technik an der Wende zum 17. Jahrhundert hatte.

Um nördlich der Alpen und mit davon unbeeinflussten Komponisten zu beginnen: So gut wie bedeutungslos scheint versverknüpfende Doppelmotivik für Orlando di Lasso und Philippe de Monte gewesen zu sein, so sehr auch Monte – anders als Lasso – sich in den 1580er Jahren bemühte, die neuesten Tendenzen und Tonfälle im norditalienischen Madrigal aufzugreifen.¹²⁷ Keine Rolle spielt sie auch beim späten Palestrina, im einzigen vollständig überlieferten Madrigalbuch des Mailänders Giuseppe Caimo, dem *Quarto libro a 5* von 1584, oder in den verstreut publizierten späten Madrigalen des Florentiners Alessandro Striggio.

Ganz unbekannt war die Technik – die natürlich in scharfem Gegensatz zu den Bestrebungen der Florentiner Camerata stand – allerdings auch in Florenz nicht. Zumindest im Schaffen von Luca Bati, dem wichtigsten Florentiner Madrigalkomponisten der 1590er Jahre, begegnet gelegentlich solche Doppelmotivik: Im *Secondo libro a 5* (1598) etwa bei *Se quel ardente e garrulo augellino*¹²⁸, im *Primo libro a 5* (1594) bei *Questo fonte gentil*. Im letzteren

¹²⁶ Vgl. vor allem im Siebten Madrigalbuch (1619) die Quartett-Madrigale *Tu dormi?* und *Al lume delle stelle*. S. auch Küster 1995, wo dies sehr eingehend an venezianischen »Opere prime« der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gezeigt wird.

¹²⁷ Vgl. Einstein 1949, II, S. 498 ff.; Brian Mann, *The Secular Madrigals of Filippo di Monte, 1521-1603*, Ann Arbor 1983. Ob die geäußerte Beobachtung bezüglich Doppelmotivik, die sich (neben der Literatur) allein auf die in Neuausgaben zugänglichen Madrigale Montes stützt, durch einen Befund in anderen Publikationen zu revidieren ist, sei dahingestellt. Von Montes insgesamt wohl etwa 1000 Madrigalen sind einstweilen ediert in der alten Gesamtausgabe das I. Buch geistlicher Madrigale *a 6* (1583) und das IV. Buch *a 4* (1581), in der neuen Gesamtausgabe die Bücher *II a 5* (1567), *III a 5* (1570) und *XI a 5* (1586).

¹²⁸ Ediert in Piero Gargiulo, *Luca Bati madrigalista fiorentino. Con l'edizione moderna del Secondo*

Madrigal erscheint sie in Gestalt einer Simultandurchführung zweier Binnenverse in moderner, an Monteverdi erinnernder Textur: Dreimal wird ein konzertantes Oberstimmenduo mit einem eher statischen Baßmotiv kombiniert.¹²⁹

Batis genialer Schüler Marco da Gagliano, in seiner Vielseitigkeit wohl am ehesten noch mit Monteverdi vergleichbar und bekanntlich einer der Schöpfer der Oper, publizierte von 1602 bis 1617 noch sechs Bücher fünfstimmiger a cappella-Madrigale. Schon das Eröffnungsmadrigal des ersten Buches, *L'ardente tua facella*, zeigt eine virtuose Beherrschung des »multiplen Kontrapunkts« im Mantuaner Stil: In einer weitgespannten Exposition von 32 Takten führt Gagliano die ersten drei Verse mit drei profilierten Soggetti gemeinsam durch, wobei die Ausdehnung des Großabschnittes einmal mehr den von Küster formulierten Prinzipien »durchrationalisierter Doppelmotivik« folgt.¹³⁰

In Ferrara faßte die Technik nie so recht Fuß, obwohl für ihr Entstehen offenbar Werts Beziehungen zu Ferrara und das dortige *Concerto delle Donne* von Bedeutung waren. Die Ferrareser Komponisten selbst scheinen (gemessen am Mantuaner Standard) im Madrigal generell mehr an gesanglicher Virtuosität und Prachtentfaltung interessiert gewesen zu sein als an formaler Geschlossenheit und Kohärenz. In gewisser Weise gilt dies auch für Gesualdo, dessen forcierte Chromatik darüber hinaus noch in extremer Weise den harmonischen und tonalen Zusammenhalt gefährdet. Simultandurchführung von Versen findet sich bei ihm recht selten, in nennenswertem Maße nur in *Voi volete ch'io mora* (III a 5, 1595) und in einigen Madrigalen der letzten beiden, 1611 publizierten Madrigalbücher, durchweg stilistisch eher konservativen Werken mit häufig pastoralem Habitus: *O dolorosa gioia*, *Correte amanti a prova* und *Poichè l'avida sete* im Fünften, *Candido e verde fiore* und *Quando ridente e bella* im Sechsten Buch.

Luca Marenzio, dessen Umgang mit der Technik in den 1580er Jahren schon angesprochen wurde, griff in seinem durchweg zu größeren formalen Einheiten tendierenden Spätwerk zwar nicht häufig, aber doch in einigen prägnanten Fällen zum Mittel des »multiplen Kontrapunkts«. So verband er in *Mentre qual viva pietra* (VI a 5, 1594) die letzten vier Verse des Textes (mit schön kontrastierenden, 'malenden' Motiven) zu einer weitgespannten Simul-

Libro de Madrigali a cinque voci (1598), Florenz 1991, S. 118. Zu Bati s. auch David Butchart, *Luca Bati and the Late Cinquecento Madrigal in Florence*, in: Festschrift Kirkendale, hg. von S. Gmeiner u. a., Florenz 1994, S. 251.

¹²⁹ Spartiert bei Butchart 1979, II, S. 216.

¹³⁰ Vgl. David Butchart, *I madrigali di Marco da Gagliano*, Florenz 1982, S. 19; dort S. 53 auch eine Edition. Eine kombinierte Durchführung dreier Motive zeigt beispielsweise auch der Schlußteil von *O sonno* im selben Buch (ebda. S. 21).

tandurchführung von 45 Takten. Im VII. Buch *a 5* von 1595 führte er mehrfach die beiden Schlußzeilen solcherart gemeinsam durch, und in seinem *Lucida perla* (VI *a 5*, 1595) wird das Verfahren vor allem in der *seconda parte* zum beherrschenden Satzphänomen.

Weniger mit Marenzio (und schon gar nicht mit Palestrina) als mit Einflüssen aus Mantua wird es wohl zusammenhängen, daß die Technik im römischen Madrigal am Beginn des 17. Jahrhunderts noch zu einer regelrechten Spätblüte fand.¹³¹ Beginnend mit Giovanni Maria Nanino (*III a 5*, 1586) und seinem Bruder und Schüler Giovanni Bernardino Nanino (mit drei Büchern fünfstimmiger Madrigale: 1588, 1599 und 1612) wird es bei Giovanni Francesco Anerio, dem jüngeren Bruder Felice Anerios, beinahe zur Obsession, ein Madrigal mit »multiplem Kontrapunkt« zu eröffnen. »Giovanni Francesco is almost incapable, to begin a madrigal 'monothematically'« bemerkte schon Einstein, und die in Anerios *Secondo libro a 5/6* erschienene Tasso-Vertonung *Mentre nubi di sdegno* von 1608, die Einstein als Extrembeispiel zitiert, zeigt auch gut, wie sich das Verfahren inzwischen zur Manier verselbständigt hat.¹³² Mit der Textstruktur oder -aussage hat dort die Art und Weise, wie Anerio die ersten Verse zu einem vierthemigen, 26-taktigen Exordium mit ineinandergeschobener Einsatzfolge verarbeitet, wenig zu tun. Die Vorliebe für solche Exordien hält in der römischen Schule sogar noch bis mindestens 1638 an, bis zu Domenico Mazzocchis *Madrigali a cinque voci ed altri varii Concerti*.¹³³

Mit der römischen Schule vergleichbar ist die Situation in der venezianischen Schule jener Zeit. Konrad Küster hat jüngst eingehend beschrieben, wie sehr und in welchen Ausprägungen das abschnittsbildende Verfahren der Doppelmotivik aus verschiedenen Texten »Opera prima« beherrscht, die im Zeitraum von 1590 bis 1650 in Venedig entstanden sind, Gesellenstücke in Gestalt eines Madrigal- oder auch Motettenbuchs von Schülern Giovanni Gabriellis wie von Komponisten außerhalb der unmittelbaren Gabrieli-Schule.¹³⁴ Angesichts der großen Bedeutung, die das Phänomen beispielsweise in Johann Grabbes *Primo libro a 5* von 1609 oder in Heinrich Schütz' Erstem Madrigalbuch von 1611 hat, wird man annehmen müssen, daß textschichtende Doppel-

¹³¹ Vgl. Einstein 1949, II, S. 855 ff.

¹³² Einstein 1949, II, S. 856.

¹³³ S. Einstein 1949, II, S. 867-870; dort ist auch der dreithemige Eröffnungsabschnitt von *Di marmo siete voi* abgebildet. Vgl. zu diesem Madrigal auch Wolfgang Witzemann, *Domenico Mazzocchi, 1592-1665. Dokumente und Interpretationen*, Köln-Wien 1970 (AnMl 8), S. 163 f.

¹³⁴ Küster 1993 und vor allem 1995. Küster macht auch plausibel, daß die formbildenden Prinzipien der »durchrationalisierten Doppelmotivik« weiterwirken im Vokalsatz von geringstimmigen Generalbaßmadrigalen der Jahrzehnte nach 1700 und entsprechenden geistlichen Kompositionen.

oder Polymotivik ein wesentlicher Gegenstand von Giovanni Gabrielis Kompositionsunterricht war. Umso mehr überrascht, wie wenig Spuren das Verfahren in Gabrielis eigenem Madrigalschaffen hinterlassen hat. Höchstwahrscheinlich schrieb der Venezianer weit mehr Madrigale, als von ihm gedruckt überliefert sind,¹³⁵ darunter vielleicht auch solche, die seinen Schülern hierfür als Muster dienen konnten (wenn man sich nicht vor allem an Mantuaner Modellen orientierte). Unter den nicht sehr zahlreichen überlieferten Madrigalen Giovanni Gabrielis zeigt jedenfalls nur eines, das 1589 publizierte *Queste felice herbetta*, eine versverknüpfende Soggettoschichtung.¹³⁶ Und dies auch nicht in Gestalt einer weitgespannten Simultandurchführung (wie dann bei den Schülern Schütz oder Grabbe), sondern mit nur einmaliger Überlagerung zweier Textzeilen.

Dennoch ist die Textur bemerkenswert, nimmt sie doch im wesentlichen schon das vorweg, was – wie beschrieben – Monteverdi erst Jahre später, Werts komplexe Strukturen der 1580er Jahre simplifizierend, zum Prinzip ausformen sollte: Der Anfangsvers (»Queste felice herbetta«) wird in dreistimmig-imitatorischem Satz von Canto, Quinto und Tenor exponiert. Unmittelbar anschließend beginnt der Alt mit dem Vortrag desselben Soggettos und dient nun als Baßstimme für die Folgezeile »Che non hanno d'Amor spirito ò senso«, die mit kontrastierender Motivik von den beiden gleichgeschlüsselten Oberstimmen eingeführt wird. (Es folgen dann noch bis T. 18 textlich homogene Darstellungen beider Verse in vollstimmigem Satz.)

Selbst im neapolitanischen Madrigal, das stark zu villanellenhaft-homophonem Satz neigte, ist an der Schwelle zum 17. Jahrhundert Doppelmotivik kein ganz unbekanntes Phänomen. In Giovan Domenico Montellas 1605 gedrucktem *Settimo libro a 5* etwa, einem von insgesamt 19 Madrigalbüchern, die der in Neapel geborene und auch dort tätige Komponist publiziert hat, sind nur wenige Exordien überhaupt kontrapunktisch-polyphon gestaltet. Zwei davon aber – *Se lontana voi sete* und *Qualor il sol tu miri* – führen jeweils die ersten zwei Verse in doppelmotivisch-imitatorischem Satz durch, wobei musikalische Länge einmal mehr dadurch entsteht, daß einzelne Stimmen den zweiten Vers schon vor dem ersten bringen.¹³⁷

Das Gesamtbild wäre allzu unvollständig, wenn nicht abschließend noch das in Mantua entstandene Spätwerk von Benedetto Pallavicino erwähnt würde. »Multipler Kontrapunkt« war für Pallavicino vom *Secondo libro a 5*

¹³⁵ Vgl. Einstein 1949, II, S. 867.

¹³⁶ Ein Beitrag Giovannis zu Andrea Gabrielis *Terzo libro a 5*; ediert in G. GabrieliOp VI, S. 68.

¹³⁷ Ediert in: G. D. Montella: *Il settimo libro de' madrigali a cinque voci*, hg. von I. Di Gregorio, Florenz 1990, S. 89 und 96.

(1584) bis zum *Quinto libro* (1593) ein bevorzugtes Mittel der Formbildung. In den durchweg recht homophon gesetzten Madrigalen des Sechsten Madrigalbuches von 1600 begegnet die Technik kaum mehr, um dann im Siebten, erst posthum 1604 gedruckte Buch wieder eine größere Rolle zu spielen,¹³⁸ nun auch gelegentlich mit doppelelmotivischen Trio-Texturen ähnlich denen Monteverdis.¹³⁹ Von einem gegenüber Wert und Monteverdi weniger inspirierten, kaum recht textbezogenen Umgang mit der Technik, wie wir ihn im Frühwerk beobachteten, kann man in diesen späten Werken nicht mehr reden. Zu einer besonders geglückten Einheit von Form und Ausdruck fand der Komponist in *Né veder fuor de l'onde*, mit einem Exordium, das es wert ist, noch abgebildet zu werden (BEISPIEL 88).¹⁴⁰

In wunderbar bildhaftem Satz sind hier die beiden Anfangsverse zu einem homogenen Abschnitt von insgesamt 30 Takten verknüpft: Der kanzonenhaft beginnende Soggetto »Né veder fuor de londe« zeichnet mit üppigen, schweifenden Diminutionen die Wellen, aus denen sich dann mit einem kontrastierenden, in 'sonnenförmigen' Semibreven skalar aufsteigenden Gegenthema gleichsam die aufgehende Sonne löst, immer mehr das bewegte Wasser mit ihrem Licht durchdringend, bis schließlich (ab T. 27) in der vollstimmigen Darstellung von »Uscir il Sol di chiari raggi adorno« alles von ihr überstrahlt wird.¹⁴¹

BEISPIEL 88: B. Pallavicino, *Né veder fuor de l'onde* (VII a 5, 1604), Beginn

¹³⁸ Vgl. Flanders 1971, I, S. 123. Die Widmung stammt noch von Pallavicino selbst und trägt das Datum 1. März 1600.

¹³⁹ Vor allem in *Avventurose stille* und *Voi mi chiedete il core*; davor erscheint das Verfahren angedeutet nur in *Dolcemente dormiva la mia Clori* im V. Buch a 5.

¹⁴⁰ Ediert in Pallavicino Op IV, S. 16.

¹⁴¹ »Weder zu sehen, wie den Wellen, umgeben von hellen Strahlen, die Sonne entsteigt«, noch das Lachen des Frühlings oder der Gesang der Vögel seien geeignet, Trost zu spenden, heißt es im Text.

8

de, Né ve-der fuor de l'on - - - de U -
scir il sol di chia - - ri rag - - gi a -
l'on - - - de U - scir il sol,
U - - scir il sol di chia - - ri
Né ve-der

15

scir il sol di chia-ri rag-gi a-dor - no,
dor - no, Né ve - der fuor de l'on - - - de, Né ve-der fuor de l'on -
U - scir il sol di chia - ri rag-gi a - dor - no
rag - gi a - dor - - no, di chia-ri rag - - gi a-dor - no, Né ve-der fuor de
fuor de l'on - - - - de U - scir il

Der Satz ist ebenso rational durchgebildet – er endet genau dann, wenn auch der Tenor beide Zeilen regulär vorgetragen hat – wie poetisch in seiner Darstellung des Sonnenaufgangs, und er kann sich gewiß, wenn man von Schwächen in der Deklamation absieht, mit den inspiriertesten Madrigal-exordien Marenzios oder Monteverdis messen. Ein Madrigal wie dieses dürfte geeignet sein, Monteverdis brieflich überlieferte, recht herablassende Bewertung seines Vorgesetzten Pallavicino als lediglich hinreichend befähigt – »sofficiente«¹⁴² – ein wenig zu relativieren. Pallavicino selbst hätte zwar einen

¹⁴² In Monteverdis erstem erhaltenem Brief vom 28. November 1601, dem kurz nach Pallavicinos Tod an Vincenzo Gonzaga gerichteten Bewerbungsgesuch um die Leitung der herzoglichen Privatkapelle, wo Monteverdi, sicher bewußt abstufend, nacheinander vom »famoso sig. Striggio«, vom

Vergleich mit dem sechzehn Jahre jüngeren, ehrgeizigen Rivalen gewiß nicht als Kompliment aufgefaßt; mit einem Abstand von nahezu vier Jahrhunderten aber mag es erlaubt sein, in diesem Falle einmal die beiden Konkurrenten auf eine Stufe zu stellen.

»eccellente sig. Giaches« [de Wert], vom »eccellente sig. Franceschino« [Rovigo] und vom »soffittiente messer Benedetto Pallavicino« redet (Monteverdi, *Lettere, dediche e prefazioni*, hg. von D. de' Paoli, Rom 1973, S. 17).

Schluß

Unsere Darstellung von Phänomenen, die im italienischen Madrigal der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in besonderer Weise musikalische Einheit, Kohärenz und formale Geschlossenheit erzeugen, mußte schon wegen der Quantität des Materials durchweg selektiv vorgehen. Es gibt in der Musikgeschichte wohl keine Gattung, in der auf vergleichbarem ästhetischem Niveau innerhalb weniger Jahrzehnte eine ähnliche Zahl von Werken entstanden ist; im Umfang dürfte das Madrigalrepertoire selbst die französische Chanson des 16. Jahrhunderts, die barocke Triosonate oder das Kunstlied des 19. Jahrhunderts weit hinter sich lassen, ohne daß man dabei je von undifferenzierter Massenproduktion reden könnte.

Aus Gründen, die sich aus der Sache selbst ergeben, wurde der Schwerpunkt auf den mittel- und oberitalienischen Raum – von Rom bis Verona und Venedig – gelegt. Sicherlich hätte man manchen Komponisten der römischen Schule stärker einbeziehen können, oder auch das noch kaum edierte Madrigalwerk des Sizilianers Pietro Vinci, eines Meisters, der manches mit seinem Altersgenossen Ingegneri gemein zu haben scheint.¹ Und daß die Madrigale von Orlando di Lasso in unserer Darstellung kaum vorkamen, heißt natürlich nicht, daß es ihnen an Kohärenz mangelte. Mit ihrem dichten Satz und ihren sehr knappen Formen sind sie vielmehr kaum auf spezielle einheitsstiftende Techniken angewiesen – über das hinaus, was der zugrundeliegende Modus und modustypische Melodik ohnehin stets an musikalischem Zusammenhang schaffen.

Bevorzugt wurden aus darstellungstechnischen Gründen Phänomene, die ihrer Natur nach nicht gänzlich singulär sind, auch wenn selbst bei verbreiteteren Techniken und Formen jede Lösung schon wegen des jeweiligen Textes immer eine individuelle ist. Und schlicht deswegen, weil sie reizvoller und für eine Analyse 'ergiebig' sind, wurde der Schwerpunkt auf solche Phänomene und Beispiele gelegt, in denen Form und Ausdruck Hand in Hand gehen: wo expressive Textvertonung formale Geschlossenheit nach sich zieht oder umgekehrt eine auf musikalische Kohärenz bedachte Formidee zugleich einen Ausdruckswert hat und den Text mitinterpretiert – bis zu Extremfällen, in

¹ Von den elf Madrigalbüchern, die Vinci zwischen 1561 und 1584 publizierte, ist bislang nur eines ediert: Pietro Vinci, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (1561), hg. von M. R. Adamo und P. E. Carapezza, Florenz 1985 (*Musiche rinascimentali siciliani*, 5).

denen die musikalische Form selbst, beispielsweise als Reprisesform, zu einer Art 'Meta-Madrigalismus' wird.

Zu kurz kamen dabei fraglos weniger kunstvolle Techniken wie etwa einfache Abschnittswiederholung.² Insbesondere als Mittel zur finalen Abrundung der Form spielt Wiederholung selbstverständlich in fast jeder Phase der Gattungsentwicklung eine gewisse Rolle, vor allem in Gestalt notengetreuer, mehr oder weniger variiert oder nur die gleichgeschlüsselten Stimmen vertauschender Wiederholung des Abschnittes, der die letzten ein, zwei oder drei Verse des Textes vorträgt. Einem fleißigen Statistiker bleibe es überlassen, quantitativ zu erfassen, bei welchen Komponisten das Phänomen in welcher Phase des Schaffens welche Rolle spielt. Als Faustregel mag genügen: Je mehr der Stil (in der ersten Hälfte der Gattungsgeschichte) der französischen Chanson oder (in ihrer zweiten Hälfte) der Canzonetta ähnelt, desto verbreiteter und umfangreicher ist im allgemeinen solche Schlußwiederholung. Ausgeweitet zu dreiteiligen Formen des Schemas A-B-B oder A-B-B' begegnet die Technik beispielsweise häufig in den frühen Madrigalen Monteverdis, bei Marenzio, Giovanni Gabrieli und Gesualdo, meist im Zusammenhang mit einer ziemlich kanzonettenhaften Motivik.

Bei Gesualdo zumal und nicht selten auch bei Andrea Gabrieli findet man Abschnittswiederholung ebenfalls am Beginn eines Madrigals, variiert oder nicht variiert. Daraus resultieren dann häufig Formen, die beide Rahmenteile wiederholen und sich mit einem Grundriß des Schemas A-A-B-C-C oder ähnlichen Bildungen der Villanella und Canzonetta annähern. Die Wiederholung – die stets auch den Text wiederholt – kann dabei so stark variiert sein, daß sie in ein anderes, noch viel häufiger praktiziertes Verfahren übergeht, nämlich das zweifache Durchführen oder Exponieren einer Folge von zwei und mehr Versen im Verbund. Bei kurzen Textvorlagen ist dies eine gängige Methode, musikalische Länge zu gewinnen. (Auch Gesualdos wiederholungsreichen Madrigalen liegen meist extrem kurze Gedichte zugrunde.) Ein solche Struktur, etwa als doppelte Exposition, die ein Madrigal mit der Abschnittsfolge A₁-B₁-A₂-B₂-C-D... eröffnet, hat natürlich einen ähnlichen, das Reihungsprinzip suspendierenden und formale Kohärenz stiftenden Effekt wie die Verknüpfung mehrerer Verse zu einer doppel- oder polymotivischen Simultandurchführung. In Pallavicinos Madrigalen beispielsweise begegnet sie denn auch insgesamt häufiger als »multipler Kontrapunkt«.

² Vgl. dazu etwa Franz Körndle, *Wiederholung als Formfaktor in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Altes im Neuen*. Festschrift Göllner, hg. von B. Edelman und M. H. Schmid, Tutzing 1995, S. 143-164 (wo freilich weltliche Musik gar nicht und im 16. Jahrhundert überhaupt nur Lasso berücksichtigt wird).

Selbst gleichartige Textur oder gleiche Stimmenzahl kann Einheit erzeugen. Insbesondere wenn – was etwa bei Ingegneri immer wieder begegnet – ein Mittelteil sich durch Geringstimmigkeit und Homophonie von vollstimmigen, kontrapunktisch gestalteten Rahmenteilern abhebt, erzeugt dies eine Geschlossenheit, die ganz ohne motivische Bezüge auskommt. Kohärenz allein durch gleichbleibende Textur entsteht beispielsweise am Beginn von Werts grandioser Tasso-Vertonung *Giunto alla tomba*: Die ersten vier Elfsilbler werden hier durchgehend in kompaktem, extrem tiefem Satz chorisch deklamiert, nur ganz wenige harmonische Stufen berührend. Hier ist die extreme Homogenität semantisch eingesetzt, als Ausdruck der Todesstarre, aber auch in vielen anderen Madrigalen erzeugt Werts Vorliebe für Rezitationsformeln eine musikalische Geschlossenheit, die ganz ohne Wiederaufnahme oder Ableitung von thematischen Gestalten auskommt.

Umgekehrt können auch lange Melismen und Diminutionen allein dadurch Einheit stiften, daß sie ein Madrigal über weite Strecken beherrschen, so verschieden sie im einzelnen sein mögen. (Man vergleiche Pallavicinos *Tutt'eri foco, Amore* von 1588 mit seinen extremen 'Rouladen' zu »foco«, »arsi«, »sguardo«, »soave«, »ardo«, »ardore« und »fiamma«,³ oder Monteverdis *A un giro sol* von 1603.) Auch die – vom Text angeregten – langen Synkopenketten, die Monteverdis *Dolcissimi legami* von 1590 zur Gänze durchziehen, erzeugen eine Geschlossenheit, die sich durchaus nicht als thematische Einheit beschreiben läßt.

Bei Monteverdi ließen sich überhaupt manche ganz individuellen formalen Lösungen in das Raster unserer Darstellung nur schwer einordnen. In der einschlägigen Literatur sind sie aber vergleichsweise gut, oft sogar mehrfach dargestellt,⁴ weshalb es hier genügen mag, nur noch auf zwei besondere Fälle in Monteverdis Viertem Buch von 1603 aufmerksam zu machen.⁵ Bei *Anima dolorosa* bestehen die Verse 3-10 mit einer Ausnahme nur aus Fragen, gerichtet an die schmerzerfüllte Seele: »Ancor spiri? Che speri? (...) Che tardi più, che fai? (...) Perché, mort'al piacer, vivi al martire?« und so fort. Die Parallelismen der Syntax verwandelt Monteverdi in einen Satz, der sich als eine riesenhafte, in zwei Schüben und auf zwei Ebenen ablaufende Sequenzenstruktur auffassen läßt: Die Oberstimmenmelodik besteht im Kern immer aus derselben, mit einem 'fragenden' Ganztonschritt endenden, rhythmisch flexiblen Formel, die einem Psalmodiemodell vergleichbar eingesetzt ist und gestützt wird von einer

³ Pallavicino Op II, S. 115.

⁴ Vgl. etwa Redlich 1932, Schrade 1950, Arnold 1967 und 1985, Fabbri 1985, Tomlinson 1987, Leopold 1993.

⁵ Ediert in Monteverdi Op V, S. 177 und 112.

Baßlinie, die permanent treppenförmig aufsteigende Quartsprungsequenzen durchläuft. Und *Volgea l'anima mia* enthält, wenn auch erst auf den zweiten Blick erkennbar, über den Satz verstreut so etwas wie eine Variationenfolge: Der sechstaktige Abschnitt von Takt 12-17 zu » *Quel suo caro e lucente Sguardo*« kehrt stark variiert wieder in Takt 24 zu » *e pareo dire: Dam'il tuo cor che non altrond'io vivo*«, er erscheint als eine Art zweite, mit Motivumkehrung arbeitende Variation erneut in Takt 36 zu » *ove l'invita Quella beltà infinita*« und dann noch einmal fragmentiert im Schlußabschnitt (der seinerseits variiert wiederholt wird) zu » *in un sospir d'amore*«.

*

Der fundamentale Wandel, den das Eindringen des Generalbaßprinzips um 1600 in der gesamten europäischen Musik auslöste, gehört zu den meistdiskutierten Phänomenen der Musikwissenschaft, und dies schon seit den Anfängen des Faches im 19. Jahrhundert.⁶ Natürlich hat an dieser Epochenwende immer auch die Koinzidenz mit dem Jahrhundertwechsel fasziniert – Peris *Dafne* und *Euridice* wurden 1598 und 1600 uraufgeführt, Caccinis *Nuove musiche*, Salamone Rossis *Secondo Libro de Madrigali a cinque voci* [...] *con il Basso continuo per sonare in concerto* und Viadanas *Cento Concerti ecclesiastici* erschienen sämtlich im Jahr 1602, um nur die ersten, sofort intensiv rezipierten Werke in den neuen Gattungen Oper, Monodie, Generalbaßmadrigal und Kleines geistliches Konzert zu zitieren.

Die Offensichtlichkeit der Zäsur provozierte wiederum stets auch dazu, nach Phänomenen zu suchen, die die Schwelle zum 17. Jahrhundert überbrücken – etwa Praktiken instrumental begleiteter Solorezitation im 16. Jahrhundert aufzuweisen.⁷ In einem gewissen Sinne reiht sich die vorliegende Studie hier ein, indem sie im 16. Jahrhundert Erscheinungsweisen eines neuen Formdenkens offenzulegen versucht, das dann im 17. Jahrhundert die Oberhand gewinnt und seitdem für die abendländische Musik mindestens bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts kennzeichnend geblieben ist.

Nochmals betont sei aber, daß es sich bei den diskutierten Phänomenen nicht um Bestandteile einer allgemeinen und kontinuierlich ablaufenden

⁶ Vgl. 1834 Carl von Winterfeld, der, an eine Skizze der klassischen Vokalpolyphonie anschließend, konstatierte: »Aus diesem ruhigen, sicheren, bestimmten Bildungsgange nun, den wir, eben durch die aus ihm hervorgegangene Kunstblüthe, um so mehr für gesichert halten sollten, tritt uns plötzlich, scheinbar unerwartet, ein völliger Umschwung der ganzen Kunstrichtung entgegen« (*Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin 1834, II. Theil, S. 2). S. auch Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt 1982.

⁷ Vgl. etwa Claude V. Palisca, *Vincenzo Galilei and Some Links Between »Pseudo-Monody« and Monody*, in: MQ 46 (1960), S. 344-360.

Entwicklung handelt, daß das Komponieren in der Gattung Madrigal keineswegs generell zu immer stärkerer formaler Kohärenz tendierte. Dem Einheitsdenken, das sich im Mantuaner Madrigal des späten 16. Jahrhunderts paradigmatisch niedergeschlagen hat, standen immer sehr kräftige gegenläufige Strömungen gegenüber: die Tendenz zu forcierter, detailverliebter 'Wortmalerei', die von Marenzios Frühwerk auf eine ganze Komponistengeneration ausstrahlte, die Tendenz zu gesangstechnischer Virtuosität, virulent (und ihrerseits schulbildend) vor allem in Ferrara, bei Luzzaschi und vielen anderen, die Tendenz zu chromatischer, die Einheit des Modus auflösender Harmonik (mit dem Extremfall Gesualdo), und schließlich die radikale Ablehnung jeglichen Kontrapunkts zugunsten freier gesanglicher Rezitation im Zirkel der Florentiner Camerata, aus der dann die instrumentalbegleitete Monodie erwuchs.

Das improvisatorische, rhapsodische Moment, das die Monodie um 1600 in die anspruchsvolle, schriftlich fixierte Musik einführte – ein Moment, das die »Umgangsmusik« schon immer kannte –, neigte sogar dazu, musikalisches Formdenken insgesamt zu negieren. Nicht von ungefähr waren die frühen Monodisten mehr Sänger als Komponisten, und Caccinis *Nuove musiche* dienten vielleicht mehr der Demonstration von Gesangspraxis, als daß sie Kompositionen mit einem Werkcharakter sein wollten. Zugleich aber erweiterte sich das Spektrum formaler Möglichkeiten auch nach der anderen Seite hin, in Richtung auf ganz feste Formen, dadurch daß die volkstümlichen 'leichten' Gattungen mit ihren strophischen und wiederholungsreichen Formen höher bewertet und ihre Stil- und Formprinzipien nun auch in anspruchsvoller Musik selbstverständlich wurden.

Wenn also die Situation im frühen 17. Jahrhundert zunächst einmal gekennzeichnet ist durch eine enorm gesteigerte, kaum noch übersehbare Vielfalt an Formen und Stilen, wobei phasenweise sogar äußerst lockere Reihungsformen sich durchzusetzen scheinen, so kristallisieren sich im geringstimmigen Generalbaßmadrigal wie im Sologesang doch im Laufe des Jahrhunderts – als Ergebnisse von komplizierten Klärungs- und Verfestigungsprozessen⁸ – stabile Formen und Satztypen als vorherrschend heraus, denen gemeinsam ist, daß sie vor allem musikalische Kohärenz und Einheit erzeugen: Ritornellformen aller Art, Variationen über längere Baßmodelle wie *Romanesca*, *Ruggiero* und *Aria di Genova* oder Kompositionen über kleingliedrig-ostinaten Bässen wie *Ciaccona* und »Lamento-Baß«, strophische Formen und das Komponieren mit »gehenden« Bässen. Und in der Arie, die im 17.

⁸ Vgl. dazu vor allem Leopold 1995 (zum Sologesang) und Whenham 1982 (zu Generalbaßduett und -dialog), ferner Nigel Fortune, *Italian Secular Song from 1600 to 1635: The Origins and Development of Accompanied Monody*, Diss. Univ. of Cambridge 1954.

Jahrhundert das Madrigal als wichtigste Vokalgattung ablöst, weicht die frühe Formenvielfalt bekanntlich am Ende des Jahrhunderts einer normativen Fixierung auf die Da-capo-Form (die zwar gewiß formale Geschlossenheit schlecht-hin verkörpert, andererseits aber – als eine meist schematisch angewandte und nicht eigentlich aus dem musikalischen Prozeß erwachsende Form – dann doch oft jener inneren Kohärenz ermangelt, die einem Reprisesmadrigal wie Monteverdis *Sì ch'io vorei morire* eigen ist).

In diesem gattungsübergreifenden Trend zu festeren und kohärenteren Formen, der sich in den ersten zwei Dritteln des 17. Jahrhunderts beobachten läßt, übernahm Claudio Monteverdi immer wieder eine Schrittmacherfunktion, selbst in Genres, an deren Entstehen er nicht beteiligt war, wie der Monodie und der Oper. Die enorme Ausdruckskraft seines *Lamento d'Arianna*, von der schon seine Zeitgenossen fasziniert waren, beruht nicht zuletzt darauf, daß Monteverdi hier – im Unterschied zu den Florentinern – im monodischen Stil nicht gleichsam improvisatorisch, sondern motivisch arbeitet. Ausgehend von Wiederholungsphänomenen in Rinuccinis Text, aber weit darüber hinausgreifend, gibt er der Musik eine außerordentlich subtile thematische Einheit, die einerseits den rhapsodischen Ton wahrt, andererseits aber durch das mehrfache, stets variierte Wiederaufgreifen besonders affektiver Wendungen die Intensität des Ausdrucks kontinuierlich steigert.⁹

Monteverdis Generalbaßmadrigale gehören nicht mehr zum Bereich dieser Studie.¹⁰ Da aber gerade Monteverdi immer wieder den Fluchtpunkt für unsere Darstellung formaler Phänomene im a-cappella-Madrigal abgab, erscheint es sinnvoll, auch mit Monteverdi zu schließen – mit einem Ausblick auf seine frühen fünfstimmigen Generalbaßmadrigale und auf seine erste Publikation mit geringstimmigen Madrigalen im Continuosatz.

Eines der auffälligsten Merkmale von Monteverdis ersten fünfstimmigen Madrigalen mit obligatem Generalbaß – jeweils sechs Madrigalen im *Quinto libro* 1605 und im *Sesto libro* von 1614¹¹ – ist der freie, geradezu selbstherrliche Umgang mit dem Text in wenigstens vier Werken: die Auflösung der originalen Textform im Dienst des Ausdrucks und der musikalischen Form.

⁹ Einiges davon, wenn auch längst noch nicht alles, beschreibt ganz hervorragend Gary Tomlinson, *Madrigal, Monody, and Monteverdi's »via naturale alla imitazione«*, in: JAMS 34 (1981), S. 86 ff.

¹⁰ S. dazu besonders Schrade 1950, S. 76 ff.; Whenham 1982 und ders., *The Later Madrigals and Madrigal-books*, in: *The New Monteverdi Companion*, hg. von D. Arnold und N. Fortune, London 1985, S. 216-247; Nigel Fortune, *From Madrigal to Duet*, ebda. S. 198-215; Tomlinson 1981 und 1987; Leopold ²1993, S. 68 ff.

¹¹ Ediert in Monteverdi Op VI und VII.

In *T'amo, mia vita* (1605)¹² begnügt sich Monteverdi nicht damit, die Bogenform des Guarini-Madrigals musikalisch umzusetzen – dem Beginn mit »„T'amo, mia vita!“ la mia cara vita / Dolcemente mi dice« korrespondiert als Schlußvers »„T'amo, mia vita!“ la mia vita sia« –, vielmehr legt er den Textvollzug zweischichtig an: Den Canto läßt er mottoartig immer nur »T'amo, mia vita!« singen und darunter die drei Unterstimmen den gesamten übrigen Text deklamieren, in gewissen Abständen unterbrochen von den Einwüfen des Canto. Erst zum Schlußvers treffen sich alle Stimmen zum gleichen Text (und erst hier tritt auch der Quinto hinzu). Das, was sie nun gemeinsam singen, faßt aber lediglich vollends in Worte, was im ganzen Madrigal die Omnipräsenz des vom Canto hartnäckig wiederholten »T'amo, mia vita!« schon ausgedrückt hatte – frei übersetzt: »Das „Ich liebe dich, mein Lebensquell!“ beherrsche mein ganzes Leben«.

Vergleichbares begegnet im Sechsten Madrigalbuch bei *Ohimè, il bel viso*. Hier singen die beiden Soprane während der ersten 18 Takte fortwährend nur »Ohimè!«, jenen Klageruf, mit dem die ersten vier Verse sämtlich beginnen. Die Unterstimmen setzen die Parallelismen des Gedichts in entsprechend gleichartige Motive um. Vom sechsten Vers spalten die Soprane dann erneut den Beginn ab, »Et ohimè«, um mit diesen zwei Worten 16 Takte lang den weiteren Textvollzug beständig zu kommentieren. Die Konzeption ist in beiden Madrigalen ebenso einheitstiftend wie dramatisch, ja regelrecht szenisch in ihrer Gegenüberstellung zweier Stimmgruppen und Textschichten. Und sie ist in beiden Fällen offenkundig eine Weiterentwicklung der Techniken des »multiplen Kontrapunkts« aus dem a-cappella-Satz, wo in ganz ähnlicher Weise schon die einzelnen Einheiten des Textes als 'Verfügungsmasse' behandelt wurden, als Verse oder Halbverse, die sich beliebig hin- und herschieben, wiederholen und womöglich sogar in irregulärer Reihenfolge exponieren lassen.

Im überwiegend als Generalbaßduett geschriebenen *Ahi come a un vago sol* von 1605 läßt Monteverdi nicht ein Textpartikel weiterwirken und den Fortgang begleiten, sondern zieht umgekehrt den Schlußvers vor: Die letzte Zeile »Ahi che piaga d'amor non sana mai« erscheint schon zweimal an früherer Stelle in den Textvollzug eingefügt, nämlich als Terzett der anderen Stimmen interpoliert in das Tenorduett, das den eigentlichen Text vorträgt, um dann am Schluß fünfstimmig zu erklingen. Die refrainartig eingesetzte Zeile wirkt wie ein chorischer Kommentar nach Art der griechischen Tragödie, herausgehoben auch dadurch, daß sie die entsprechende Phrase aus Pallavicinos fünf Jahre davor publizierter Vertonung desselben Textes fast notengetreu zi-

¹² Beschrieben unter anderem bei Hammerstein 1986, S. 20-23, und Tomlinson 1987, S. 155 f.

tiert.¹³ Nicht viel anders verfährt Monteverdi im Sechsten Madrigalbuch bei *Qui rise Tirsi*. Auch hier gibt er seiner Vertonung eine im Text noch gar nicht enthaltene Struktur, diesmal eine voll ausgebildete Refrainform: Er läßt die wiederum als Resumé oder Kommentar gefaßte Schlußzeile »O memoria felice, o lieto giorno«, bevor sie das Madrigal beschließt, schon zweimal an den formalen Einschnitten des Textes erscheinen, nach der ersten und nach der zweiten Quartine des Marino-Sonetts, jedesmal mit demselben, fünfstimmigen Satz.

Monteverdis Siebtes Madrigalbuch von 1619 leitet schon äußerlich eine neue Ära ein, dadurch daß es, abgesehen vom abschließenden »Ballo« *Tirsi e Clori*, die noch im Sechsten Buch gewährte traditionelle Fünfstimmigkeit gänzlich vermeidet und verschiedene Konstellationen von nur ein bis vier Gesangsstimmen mit Generalbaß und teilweise auch obligaten Instrumenten kombiniert (was der Obertitel *Concerto* signalisiert). Der Vielfalt an Besetzungen entspricht eine Vielfalt an Formen, die das Buch wie ein exemplarisches Kompendium möglicher Form- und Satztypen erscheinen läßt, wobei ausgesprochen neuen Formprinzipien, die die spezifischen Möglichkeiten des Continuosatzes und der gemischten, vokal-instrumentalen Besetzung nutzen, auch eine ganze Reihe von Lösungen gegenüberstehen, die ihre Wurzeln im a-cappella-Madrigal des 16. Jahrhunderts haben.

Neu ist selbstverständlich die schon fast kantatenhafte Form im Eröffnungsmadrigal *Tempo la cetra* mit ihren Instrumentalritornellen, den umrahmenden, das Ritornell integrierenden Sinfonien und den solistisch-vokalen Teilen, die als Variationen über einen gleichbleibenden, 21-taktigen Baß gestaltet sind. (Bezeichnend für Monteverdi ist, daß er die Form wieder direkt aus dem Text ableitet – das Hinzutreten von Instrumenten drückt, so sehr es die Form gliedert und einfaßt, zunächst einmal die Anfangsworte aus: »Ich stimme die Leier«.) Neu ist auch das Stilmittel des »gehenden« Basses. Vor allem in den Generalbaß-Terzetten *Augellin* und *Vaga su spina ascosa* verklammert eine solche kontinuierlich in Minimen einerschreitende Continuo Stimme den größten Teil des vokalen Satzes allein durch ihre Motorik und Gleichförmigkeit. An der vierteiligen Romanesca *Ohimè, dove è il mio ben* ist neu nicht das Formprinzip – das schon die reisenden *cantastori* und *improvvisatori* des Cinquecento benutzt hatten – sondern seine Anwendung innerhalb der hohen Gattung des Madrigals: die Übertragung der alten Praxis, Verspaare der Ottava als Variationen über die *Romanesca* zu singen, in Schriftlichkeit und Komposition.

¹³ Aus Pallavicinos VI. Buch *a* 5 von 1600; vgl. dazu Flanders 1971, I, S. 161 ff.

Die poetisch-musikalische Reprisenanlage von *Non è di gentil core* steht, wie schon beschrieben, ganz in der Kontinuität entsprechender Formen im Madrigal des 16. Jahrhunderts. Ein altes Phänomen im Madrigal (vorzugsweise des Typs »alla francese«) ist ebenso die quasi strophische Vertonung der Quartinen eines Sonetts, wie sie im Tenor-Duett *Interrotte speranze* begegnet (als Großform A-A'-B), wobei Monteverdi hier noch weiter geht und nicht weniger als 10 der 14 Verse musikalisch aus derselben Deklamationsformel entwickelt. Fast gänzlich monothematisch ist dann das Sopran-Duett *O viva fiamma*, wo Monteverdi – ausgehend von der syntaktischen Parallelität der mit »O ...« beginnenden Textzeilen – sämtliche Phrasen der Sonett-Vertonung durch Variation, Umkehrung und variables Fortspinnen aus einer motivischen Grundgestalt entfaltet, die am Schluß noch in einfacher und doppelter Augmentation erscheint. (Dreißig Jahre nach seiner Lehrzeit bei Ingegneri zeigen sich damit bei Monteverdi plötzlich – zum erstenmal – Tendenzen, die an die beschriebenen nahezu monothematischen Madrigale Ingegneris erinnern. Sollte Monteverdi hier tatsächlich auf frühe Cremoneser Erfahrungen zurückgegriffen haben?)

Mit seiner doppelten, erst ein-, dann zweistimmigen Exposition der Verse 1-3 und einer ebensolchen Anlage im Schlußteil projiziert das Tenor-Duett *Perchè fuggi?* eine Konzeption, die schon im a-cappella-Madrigal häufig begegnet, auf den geringstimmigen Generalbaßsatz. Und etwas grundsätzlich Neues ist auch die Reprisen- oder Ritornellwirkung nicht, die im Tenor-Duett *Tornate, o cari baci* dadurch entsteht, daß – dem zu Beginn formulierten Wunsch gehorchend – im Schlußvers das Wort »baci« doppelt wiederkehrt und mit ihm (leicht variiert) die Musik der Takte 15-23.

In den beiden einzigen Madrigalen schließlich, die vier Vokalstimmen verwenden, überträgt Monteverdi die polyphone Technik des »multiplen Kontrapunkts« in den Continuosatz, wobei der Umstand, daß hier der Generalbaß die Vokalstimmen davon entlastet, den Satz zu tragen, es ihm erlaubt, die einzelnen Motive noch affektiver und bildkräftiger zu gestalten und sie auch mit rhetorisch-dialogischem Effekt einstimmig zu exponieren. So verknüpft er in *Tu dormi?* die ersten beiden Verse zu einer dreistimmigen Simultandurchführung, in der die drei Soggetti »Tu dormi?«, »Ah crudo core!« und »Tu poi dormir poich'in te dorme amore« einander dramatisch immer wieder neu entgegengestellt sind, wobei etwa der Alt zunächst nur mehrmals »Ah crudo core!« in den Dialog von Sopran und Tenor einwirft. In *Al lume delle stelle* ist die Simultanexposition vierstimmig, faßt die ersten drei Verse zusammen und erstreckt sich über volle 26 Takte, ein höchst anschauliches, stehendes Bild aus dem gewölbten Sternenhimmel, dem Lorbeerbaum und dem darunter weinenden Tirsi zeichnend. Einheit stiften hier ferner Wiederholungsstrukturen im

Baß sowie im zweiten, den Text sukzessive vortragenden Teil »gehende« Bässe aus langen Ketten von Viertelnoten.

Der Bruch zwischen altem und neuem Stil erscheint bei Claudio Monteverdi insgesamt längst nicht so stark wie bei seinen Zeitgenossen. Auch die Freiheiten der Stimmführung, die einen Artusi so irritierten und die Monteverdi dann als *seconda pratica* zu rechtfertigen suchte, hängen ja nicht unmittelbar mit dem Übergang zum Generalbaßprinzip zusammen, sondern begegnen bei ihm bereits innerhalb des a-cappella-Satzes. Die Generalbaß-Madrigale des Siebten Buches wirken – in nur scheinbarer Paradoxie – gerade deswegen so modern und zukunftsweisend, weil sie sich in ihrer Formbildung der neuen Freiheit, die der Continuosatz ermöglicht, weniger verschreiben als die gleichzeitig entstandenen Werke der (meist einer jüngeren Generation angehörenden) Zeitgenossen, vielmehr den Vorrat an kohärenten Formen und Satzprinzipien, den schon das 16. Jahrhundert kannte, bewahren, transformieren und um neue, spezifische Generalbaß-Techniken erweitern. Wie wohl bei allen ganz großen Komponisten der Musikgeschichte wurzelt auch bei Monteverdi die zeitlose Qualität seiner Musik gewiß zu einem guten Teil in dieser eminenten Fähigkeit, verschiedenste Traditionen aufzugreifen, zu bündeln und in einem neuen Kontext fruchtbar werden zu lassen.

Verzeichnis der zitierten Quellen, Ausgaben und Literatur

Bibliographische Abkürzungen

AIM	American Institute of Musicology
CMM	<i>Corpus Mensurabilis Musicae</i> , hg. von Armen Carapetyan
MGG ²	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> . Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Kassel etc.–Stuttgart–Weimar 1994 ff.
New Grove	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , hg. von Stanley Sadie, London 1980
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
NV	»Il nuovo Vogel«: Emil VOGEL, Alfred EINSTEIN, François LESURE, Claudio SARTORI, <i>Bibliografia della musica italiana profana pubblicata dal 1500 al 1700</i> , Nuova edizione. 3 Bde., Pomezia 1977
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales</i> , (mit Jahres- und Hochzahl:) Serie B, I: <i>Recueils Imprimés XVI^e-XVII^e Siècles, Liste chronologique</i> , hg. von François Lesure, München 1960
RRMR	<i>Recent Researches in the Music of the Renaissance</i>
SCM	<i>Sixteenth-Century Madrigal</i> , hg. von Jessie Ann Owens

Musikalische Quellen und Ausgaben

(In Klammern fettgedruckt die für mehrfach zitierte Ausgaben verwendeten Kürzel.)

- Li amorosi ardori di diversi eccellentissimi musici [...] Libro primo a cinque voci.* Venedig: Gardano 1583 (RISM 1583¹²), Expl. D-Mbs, Sign. 4° Mus.pr. 44, Beibd. 14.
- Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco*, Bd. II, hg. von Giacomo Benvenuti (mit einem Vorwort von Gaetano Cesari), Mailand 1932 (*Istituzioni e Monumenta dell'Arte Musicale Italiana*, II).
- Jacobi ARCADELT Opera omnia*, hg. von Albert Seay. 10 Bde., [Rom] AIM 1965-71 (CMM 31) (**ArcadeltOp**).
- L'Arte Musicale in Italia (XV.° Secolo al XVIII.°)*, hg. von Luigi Torchi. 7 Bde., Mailand [1897 ff.].
- Giuseppe CAIMO, *Madrigali and Canzoni for four and five voices*, hg. von Leta E. Miller, Madison 1990 (RRMR, 84-85) (**CaimoM**).
- Jacobus CLEMENS NON PAPA, *Opera omnia*, hg. von K. Ph. Bernet Kempers, Bd. X: Chansons, [Rom] 1962 (CMM 4).
- Giovanni CONTINO, *Il primo libro de' madrigali a cinque voci (1560)*, hg. von Romani Vettore, Mailand 1987 (*Monumenti musicali italiani*, 13).
- Corona de madrigali a sei voci di diversi eccellentissimi musici [...] Libro primo.* Venedig: herede di G. Scotto 1579 (RISM 1579²), Expl. D-Mbs, Sign. 4° Mus.pr. 31, Beibd. 6.
- Francesco CORTECCIA, *Collected Secular Works*, hg. von Frank A. D'Accone u. a., 3 Bde., [Rom] AIM 1981 (= *Music of the Florentine Renaissance*, VIII-X) (CMM 32) (**CortecciaCSW**).
- Alfonso DALLA VIOLA, *Primo libro di madrigali (Ferrara, 1539)*, hg. von Jessie Ann Owens, New York-London 1990 (SCM 5).
- Francesco DALLA VIOLA, *Primo libro di madrigali a quattro voci (Venice, 1550)*, hg. von Jessie Ann Owens, New York-London 1988 (SCM 7).
- Di XII. autori vaghi e dilettevoli madrigali a quatro voci novamente posti in luce.* Venedig: R. Amadino 1595 (RISM 1595⁵), Expl. D-Rp, Sign. A. R. 687.
- Dodici madrigali di scuola Ferrarese su testi di Torquato Tasso*, hg. von Riccardo Nielsen, Bologna 1954.
- Baldassare DONATO, *Il primo libro d'i madrigali a cinque & a sei voci con tre dialoghi a sette (Venice, 1553)*, hg. von Martha Feldman, New York-London 1991 (SCM 10).
- Andrea GABRIELI, *Complete Madrigals*, hg. von A. Tillman Merritt, 12 Bde., Madison 1981-84 (RRMR 41-52) (**A. GabrieliCM**).
- Andrea GABRIELI, *Edizione nazionale delle opere*. Edizione critica, hg. von Denis Arnold, David Bryant u. a., Mailand 1988 ff.

- Ⓒ Giovanni GABRIELI, *Opera omnia*, hg. von Denis Arnold, [Rom] AIM 1957 ff. (CMM 12) (G. GabrieliOp).
- Ⓒ GESUALDO DI VENOSA, *Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen*, nach dem Partiturdruk von 1613 hg. von Wilhelm Weismann. 6 Bde., Hamburg 1957 ff. (GesualdoSM).
- Ⓒ *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici a IIII. V. VI. VII. et VIII. voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage [...]*, Antwerpen: Phalèse & Bellère 1583 (RISM 1583¹⁴), Expl. D-Mbs, Sign. 4° Mus.pr. 185.
- Ⓒ *Idi Marc'Antonio INGEGNERI Il Primo Libro de Madrigali A Quatro Voci, Novamente [...]* *Ristampati*, Venedig: Gardano 1578 (NV 1340), Expl. D-Mbs, Sign. 4° Mus.pr. 109, Beibd. 5.
- Ⓒ *Idi Marc'Antonio INGEGNERI Il Secondo Libro de Madrigali a Cinque Voci [...]*, Venedig: Gardano 1572 (NV 1344), Expl. A-Wn, Sign. S. A.76 D. 21 (Canto-Stimme fehlt).
- Ⓒ Marc'Antonio INGEGNERI, *Il Secondo Libro de Madrigali [...]* *a quattro voci, con due Arie di canzon francese per sonare [...]*, Venedig: Gardano 1579 (NV 1342), Expl. D-Mbs, Sign. 4° Mus.pr. 109, Beibd. 4.
- Ⓒ *Idi Marco Antonio INGEGNERI Il Primo Libro de Madrigali a sei voci [...]*, Venedig: Gardano 1586 (NV 1349), Expl. D-As, Sign. Tonk. Schl. 99, 109, 110, 176, 177, 178.
- Ⓒ Marc'Antonio INGEGNERI, *Il Quinto Libro de Madrigali a cinque voci [...]*, Venedig: Gardano 1587 (NV 1347), Expl. D-As, Sign. Tonk. Schl. 109, 110, 176, 177, 178.
- Ⓒ Marc'Antonio INGEGNERI, *Il primo libro de madrigali a quatro voci (Venice, 1578)*, hg. von Jessie Ann Owens, New York-London 1993 (SCM 15) (IngegneriPLa4).
- Ⓒ Marc'Antonio INGEGNERI, *Il secondo libro de' madrigali a quattro voci (Venice 1579)*, hg. von Jessie Ann Owens, New York-London 1993 (SCM 16) (IngegneriSLa4).
- Ⓒ Marc'Antonio INGEGNERI, *Opera omnia*. Edizione critica, Serie II, Bd. 3: *Il terzo libro dei madrigali a cinque voci*, hg. von Marco Mangani, Lucca 1994 (IngegneriOp).
- Ⓒ Marc'Antonio INGEGNERI, *Sieben Madrigale zu 4-6 Stimmen*, hg. von Barton Hudson, Wolfenbüttel 1974 (*Das Chorwerk*, 115) (IngegneriSM).
- Ⓒ JJOSQUIN DES PRÉS, *Wereldlijke Werken*, hg. von Albert Smijers, Bd. I, Amsterdam-Leipzig 1925 (JosquinW).
- Ⓒ Orlando di LASSO, *Sämtliche Werke*, hg. von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger, Bd. 2, 4, 6, 8 und 10, Leipzig 1894 ff. (LassoSW).
- Ⓒ Orland di LASSO, *Sämtliche Werke. Neue Reihe*, hg. von der Académie Royale de Belgique und der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 1, hg. von Wolfgang Boetticher, Kassel etc. 1956.
- Ⓒ IL LAURO VERDE, *Madrigali a sei voci, composti di diversi eccellentissimi musici. Aggiuntovi di più doi Madrigali a otto voci [...]*, Antwerpen: Phalèse & Bellère 1591 (RISM 1591⁸, Nachdruck der Ausg. RISM 1583¹⁰), Expl. D-Mbs, Sign. 4° Mus.pr. 186, Beibd. 4.
- Ⓒ *I lieti amanti. Madrigali di venti musicisti ferraresi e non* [Slg. RISM 1586¹⁰], hg. von Marco Giuliani, Florenz 1990 (*Studi e testi per la storia della musica*, 9).

- The Madrigal Collection »L'amorosa Ero«* (Brescia, 1588), hg. von Harry B. Lincoln, Albany 1968.
- Madrigali Pastorali, Descritti da Diversi, et posti in Musica Da altri tanti Autori a Sei Voci, Intitolati IL BON BACIO [...]*. Venedig: Gardano 1594 (RISM 1594⁶), Expl. D-Kl, Sign. 4^o Ms. Mus. 78^b.
- Luca MARENZIO, *Madrigali a quattro voci. Libro primo (1585)*. Edizione moderna e note critiche, hg. von Aldo Iosue, Francesco Luisi und Antenore Tecardi, Rom 1983 (*Musica Rinascimentale in Italia*, 9) (**Marenzio Ma4**).
- Luca MARENZIO, *Opera omnia*, hg. von Bernhard Meier und Roland Jackson, 6 Bde., [Rom]-Neuhausen-Stuttgart 1976-83 (**MarenzioOp**).
- Luca MARENZIO, *Sämtliche Werke*, hg. von Alfred Einstein. 2 Bde., Leipzig 1929 und 1931 (*Publikationen älterer Musik*, IV.1 und VI) (**Marenzio SäW**).
- Luca MARENZIO, *The Secular Works*, hg. von Steven Ledbetter und Patricia Myers, New York 1977 ff. (**MarenzioSecW**).
- Florentio MASCHERA, *Libro primo de canzoni da sonare a quattro voci (Brescia 1584)*. Faksimile-Nachdruck, hg. von Dari Lo Cicero, Florenz 1988 (*Archivium musicum*, 69).
- Marc'Antonio MAZZONE, *Il primo libro delle canzoni a quattro voci*, hg. von Maria Antonietta Cancellaro, Florenz 1990 (*Musiche del rinascimento italiano*, 2).
- Claudio MERULO, *Il primo libro de' madrigali a cinque voci (Venice, 1566)*, hg. von Jessie Ann Owens, New York-London 1993 (SCM 18).
- Claudio MERULO, *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci (Venice, 1604)*, hg. von Jessie Ann Owens, New York-London 1994 (SCM 19).
- Philippe DE MONTE, *Complete Works* [= Reprint der *Opera omnia*, hg. von Charles van den Borren]. 31 Bde., New York 1965.
- Philippi DE MONTE Opera*. New Complete Edition, hg. von René Bernard Lenaerts, Leuven 1975 ff., Series D: Madrigals (**MonteOpN**).
- Giovan Domenico MONTELLA, *Il settimo libro de' madrigali a cinque voci*, hg. von Iole di Gregorio, Florenz 1990 (*Musiche del rinascimento italiano*, 1).
- Claudio MONTEVERDI, *Tutte le opere*, hg. von Gian Francesco Malipiero. 16 Bde. und Supplement, Wien 1954 und 1966 (**MonteverdiTO**).
- Claudio MONTEVERDI, *Opera omnia*, hg. von der Fondazione »Claudio Monteverdi«, Cremona 1970 ff. (*Instituta e Monumenta*, pubbl. dalla Biblioteca statale e civica di Cremona e dalla Scuola di paleografia e filologia musicale, Serie I: *Monumenta*, Vol. 5, Bd. II-VII) (**MonteverdiOp**).
- La musica in Cremona nella seconda metà del secolo XVI e i primordi dell'arte monteverdiana: Madrigali a 4 e 5 voci di M. A. INGEGNERI, Sacrae Canzonette di C. MONTEVERDI*, mit einem Vorwort von Guido Pannain hg. von Gaetano Cesari, Mailand 1939 (*Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana*, VI).
- I musicisti di Roma e il madrigale: Dolci Affetti (1582) e Le Gioie (1589)*, hg. von Nino Pirrotta, Florenz 1993 (*L'Arte Armonica*, Serie II: *Musica Palatina*, 1).

- Musik der Bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos, 2. Auswahl: SDEGNOSI ARDORI. Des bayerischen Hofmusikers Giulio Giglis Sammeldruck fünfstimmiger Vertonungen von Battista Guarinis Madrigal »Ardo sì«, Adam Berg, München 1585. Mit einem Anhang von 24 weiteren Vertonungen desselben Madrigals [...], hg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1989 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Neue Folge, Bd. 7).*
- Jan NASCO, *Il secondo libro d'i madrigali a cinque voci (Venice, 1557)*, hg. von Jessie Ann Owens, New York–London 1992 (SCM 21).
- The Oxford Book of Italian Madrigals*, hg. von Alec Harman, London 1983.
- Giovanni Pierluigi da PALESTRINA's *Werke*, hg. von Franz Xaver Haberl u. a., Band XXVIII: *Erstes und zweites Buch der vierstimmigen und drittes Buch (aus Sammelwerken) drei- bis sechsstimmiger Madrigale*, hg. von Fr. X. Haberl, Leipzig 1884 (PalestrinaW).
- Benedetto PALLAVICINO, *Opera omnia*, hg. von Peter Flanders und Kathryn Bosi Monteath, [Rom]–Neuhausen–Stuttgart 1982 ff. (CMM 89) (PallavicinoOp).
- P. Constantii PORTA *Opera omnia*, hg. von Siro Cisilino und Giovanni M. Luisetto. 25 Bde, Padua ²1971 (PortaOp).
- Francesco PORTINARO, *Il quarto libro de madrigali a cinque voci (Venice, 1560)*, hg. von Maria Archetto, New York–London 1991 (SCM 24).
- Cipriani RORE *Opera omnia*, hg. von Bernhard Meier. 8 Bde., [Rom]–Neuhausen–Stuttgart 1959 ff. (CMM 14) (RoreOp).
- Stefano ROSSETTI, *Madrigals for three to eight voices*, hg. von Allen B. Skei, Madison 1985 (RRMR 66-67) (RossettiM).
- Stefano ROSSETTI, *Il primo libro de madrigali a quattro voci* [1560], hg. von Allen B. Skei, Madison 1977 (RRMR 26).
- Vincenzo RUFFO, *Capricci in musica a tre voci (Milano 1564)*, Faksimile-Nachdruck, hg. von Marcello Castellani, Florenz 1979 (Archivium musicum, 26).
- Vincenzo RUFFO, *Madrigali a sei a sette et a otto voci (Venice, 1554)*, hg. von Maureen E. Buja, New York–London 1987 (SCM 26).
- Vincenzo RUFFO, *Il primo libro de madrigali a cinque voci (Venice, 1553)*, hg. von Maureen E. Buja, New York–London 1988 (SCM 25).
- Vincenzo RUFFO, *Il Terzo Libro de Madrigali a Quattro Voci* [...], Venedig: Gardano 1560 (NV 2481), Expl. D-Mbs, Sign. 4° Mus.pr. 96, Beibd. 8.
- Di Alessandro STRIGGIO [...] *Il Primo libro delli Madrigali a cinque voci. Novamente con nova gionta ristampato*, Venedig: Scotto 1566 (NV 2660), Expl. D-Mbs, Sign. 4° Mus.pr. 87, Beibd. 3.
- Alessandro STRIGGIO, *Il primo libro de madrigali a sei voci* [1560], hg. von David S. Butchart, Madison 1986 (RRMR 70-71) (StriggioMa6).
- Pietro TAGLIA, *Il primo libro de madrigali a quattro voci (Milan, 1555)*, hg. von Jessie Ann Owens, New York–London 1995 (SCM 27).

- »Tarasconi-Codex«: *Milan, Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, The Tarasconi-Codex*. Faksimile Ausgabe, hg. von Jessie Ann Owens, New York–London 1987 (*Renaissance music in facsimile*, 11).
- Philippe VERDELOT, *Madrigals for Four and Five Voices*, hg. von Jessie Ann Owens. 3 Bde., New York–London 1989 (SCM 28-30) (**VerdelotM**).
- Pietro VINCI, *Il primo libro de madrigali a cinque voci (1561)*, hg. von Maria Rosaria Adamo und Paolo Emilio Carapezza, Florenz 1985 (*Musiche rinascimentali siciliane*, 5).
- Giaches de WERT, *Collected Works*, hg. von Carol MacClintock unter Mitarbeit von Melvin Bernstein, [Rom] AIM 1961 ff. (CMM 24) (**WertCW**).
- Adriano WILLAERT e i suoi discendenti: *Nove madrigali a cinque voci*, hg. von G. Francesco Malipiero, Venedig–Rom 1963 (*Collana di musiche veneziane inedite o rare*, 4).
- Adriani WILLAERT Opera omnia*, hg. von Hermann Zenck und Walter Gerstenberg, [Rom] AIM 1950 ff. (CMM 3) (**WillaertOp**).

Literarische Quellen und Literatur

- Maria Anne ARCHETTO, *Francesco Portinaro and the academies of the Veneto in the sixteenth century*. Ph.D. diss., Univ. of Rochester, Eastman School of Music 1991.
- Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, hg. von Marcello Turchi (mit einem Essay von Edoardo Sanguineti). 2 Bde., Mailand 141994.
- Denis ARNOLD, *Monteverdi: Madrigals*, London 1967 (BBC Music Guides).
- Denis ARNOLD, *Monteverdi and his Teachers*, in: *The New Monteverdi Companion*, hg. von D. Arnold und N. Fortune, London 1985, S. 91-106.
- Denis ARNOLD, *Monteverdi: Some Colleagues and Pupils*, ebd., S. 107-124.
- Giovanni Maria ARTUSI, *L'Arte del Contraponto. Novamente ristampata, e di molte nuove aggiunte, dal Auttore arricchita*, Venedig 1598. Reprograph. Nachdruck Hildesheim-New York 1969.
- Giovanni Maria ARTUSI, *L'Artusi ovvero Delle imperfettioni della moderna musica Ragionamenti dui*, Venedig 1600.
- Maria Antonella BALSANO/James HAAR, *L'Ariosto in musica*, in: *L'Ariosto, la musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, hg. von M. A. Balsano, Florenz 1981 (*Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, 5), S. 47-88.
- Maria Antonella BALSANO, *I madrigali di Ludovico Ariosto messi in musica a tre, quattro, cinque e sei voci*. Ebd., S. 89-126.
- Dorothea BAUMANN, Art. *Ballata*, in: MGG², Sachteil Bd. 1 (1994), Sp. 1157-1163.
- Lorenzo BIANCONI, *Struttura poetica e struttura musicale nei madrigali di Monteverdi*, in: *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, hg. von Raffaello Monterosso, Verona 1969.
- Mathias BIELITZ, *Zum Verhältnis von Form und Semantik in der Musik von Monteverdi*, in: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, hg. von Ludwig Finscher, Laaber 1986, S. 53-121.
- Werner BRAUN, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden-Laaber 1981 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 4).
- Werner BRAUN, *Der Stilwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt 1982 (*Erträge der Forschung*, 180).
- Howard Mayer BROWN, *The Genesis of a Style: The Parisian Chanson, 1500-1530*, in: *Chanson & Madrigal, 1480-1530. Studies in Comparison and Contrast* (Kongreß-Bericht Isham Memorial Library 1961), hg. von James Haar, Cambridge, Mass., 1964, S. 1-50.
- Howard Mayer BROWN, *Words and Music: Willaert, the Chanson and the Madrigal about 1540*, in: *Florence and Venice: Comparisons and Relations*, vol. II: Cinquecento, hg. von Christine Smith, Florenz 1980, S. 217-266.
- David S. BUTCHART, *The Madrigal in Florence, 1560-1630*. 2 Bde., Diss. Univ. of Oxford 1979.

- David S. BUTCHART, *I madrigali di Marco da Gagliano*, Florenz 1982.
- David S. BUTCHART, *Luca Bati and the Late Cinquecento Madrigal in Florence*, in: *Musico-logia humana. Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, hg. von Siegfried Gmeinwieser, David Hiley und Jörg Riedlbauer, Florenz 1994, S. 251-273.
- Armen CARAPETYAN, *The Musica Nova of Adriano Willaert*, in: *Journal of Renaissance and Baroque Music* 1 (1946/47), S. 200-221.
- Paolo Emilio CARAPEZZA, »Non si levava ancor l'alba novella« cantava il Gallo sopra il Monteverde, in: *Musik-Konzepte* 83/84 (1994): *Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie*, S. 167-186.
- Pedro CERONE, *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica [...]*, 2 Bde., Neapel 1613. Faksimile-Nachdruck, hg. von F. Alberto Gallo, Bologna 1969 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, Sez. II, 25).
- James CHATER, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal, 1577-1593*. 2 Bde., Ph.D. diss. Univ. of Oxford 1980.
- James CHATER, *Castelletti's »Stravaganze d'Amore« (1585): A Comedy with Interludes*, in: *Studi Musicali* 8 (1979), S. 85-148.
- A Correspondence of Renaissance Musicians*, hg. von Bonnie J. Blackburn u. a., Oxford 1991.
- Jean Pierre CROUSAZ, *Traité du Beau*, Amsterdam 1715 und ²1724.
- Carl DAHLHAUS, »Ecco mormorar l'onde«: Versuch, ein Monteverdi-Madrigal zu interpretieren, in: *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formenanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*, hg. von Heinrich Poos, Bd. I, Mainz 1983, S. 139-154.
- Carl DAHLHAUS, *Was heißt »entwickelnde Variation«?*, in: *Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts* (Kongreßbericht Wien 1984), hg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1986, S. 280-285.
- Giovanni DEL LAGO, *Breve introductione di musica misurata*, Venedig 1540. Faksimile-Nachdruck Bologna 1969 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, II, 17).
- Antonio DELFINO, *Ingegneri didatta. Alcuni ipotesi per una ricerca*, in: *Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento* (Kongreßbericht Cremona 1992), hg. von A. Delfino und Maria Teres Rosa Barezzani, Lucca 1995, S. 25-45.
- Ellinor DOHRN, *Marc'Antonio Ingegneri als Madrigalkomponist*, Hannover 1936.
- Walther DÜRR, *Studien zu Rhythmus und Metrum im italienischen Madrigal, insbesondere bei Luca Marenzio*, Diss. Tübingen 1956 (masch.schr.).
- Walther DÜRR, *Luca Marenzio: Zefiro torna*, in: Ders., *Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik*, hg. von Werner Aderhold und Walburga Litschauer, Kassel etc. 1992.
- Walther DÜRR, *Sprache und Musik. Geschichte – Gattungen – Analysemodelle*, Kassel etc. 1994.

- Alfred EINSTEIN, *Die Aria di Ruggiero*, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 13 (1911/12), S. 444-454.
- Alfred EINSTEIN, *Ancora sull'»aria di Ruggiero«*, in: Rivista Musicale Italiana 41 (1937), S. 163-169.
- Alfred EINSTEIN, *Narrative Rhythm in the Madrigal*, in: The Musical Quarterly 29 (1943), S. 475-484.
- Alfred EINSTEIN, *The Italian Madrigal* (transl. by A. H. Krappe, R. H. Sessions, O. Strunk). 3 Bde., Princeton 1949.
- W. Theodor ELWERT, *Italienische Metrik*, Wiesbaden 21984.
- Hans ENGEL, *Die Entstehung des italienischen Madrigals und die Niederländer*, in: Kongreßbericht Utrecht 1952, hg. von der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam 1953, S. 166-180.
- Paolo FABBRI, *Monteverdi*, Turin 1985.
- Martha FELDMAN, *Rore's »selva selvaggia«: The Primo libro of 1542*, in: JAMS 42 (1989), S. 547-603.
- Martha FELDMAN, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley-Los Angeles-London 1995.
- Iain FENLON, *Music and patronage in sixteenth-century Mantua*. 2 Bde., Cambridge etc. 1980 (*Cambridge Studies in Music*).
- Ernst FERAND, *Anchor che col partire: Die Schicksale eines berühmten Madrigals*, in: *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag*, hg. von Heinrich Hüsch, Regensburg 1962, S. 137-154.
- Christopher D. S. FIELD, Art. *Fantasia (1. To 1700)*, in: New Grove, Bd. 6, S. 380-386.
- Ludwig FINSCHER, *Musik in Italien und italienische Musik. Von der Chanson zum Madrigal*, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hg. von L. Finscher, Laaber 1990 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 3,2), S. 437-498.
- Peter FLANDERS, *The Madrigals of Benedetto Pallavicino*. 2 Bde., Ph.D. diss. New York Univ. 1971.
- Nigel FORTUNE, *Italian Secular Song from 1600 to 1635: the origins and development of accompanied monody*. 2 Bde., Diss. Univ. of Cambridge 1954.
- Nigel FORTUNE, *Monteverdi and the seconda prattica*, in: *The New Monteverdi Companion*, hg. von D. Arnold und N. Fortune, London 1985, S. 183-215.
- Hugo FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1964.
- Claudio GALLICO (Walter RUBSAMEN), Art. *Frottola*, in: MGG², Sachteil Bd. 3 (1995), Sp. 892-907.
- James HAAR, *Arie per cantar stanze ariostesche*, in: *L'Ariosto, la musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, hg. von M. A. Balsano, Florenz 1981 (*Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, 5), S. 31-46.
- James HAAR, *A Sixteenth-Century Attempt at Music Criticism*, in: JAMS 36 (1983), S. 191-209.

- James HAAR, *The »Madrigale Arioso«: a Mid-century Development in the Cinquecento Madrigal*, in: *Studi Musicali* 12 (1983), S. 203-219.
- James HAAR, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley-Los Angeles 1986.
- James HAAR, *Rore's Settings of Ariosto*, in: *Essays in Musicology. A Tribute to Alvin Johnson*, hg. von Lewis Lockwood und Edward Roesner, [Rom] AIM 1990, S. 101-125.
- James HAAR, *Popularity in the Sixteenth-Century Madrigal: A Study of two Instances*, in: *Studies in Musical Sources and Style. Essays in Honor of Jan LaRue*, hg. von Eugene K. Wolf und Edward H. Roesner, Madison, Wisc. 1990, S. 191-212 [= Haar 1990a].
- Reinhold HAMMERSTEIN, *Versuch über die Form im Madrigal Monteverdis*. In: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, hg. von Ludwig Finscher, Laaber 1986, S. 9-33. (Erstmals gedruckt in: *Sprachen der Lyrik. Festschrift Hugo Friedrich*, Frankfurt a. M. 1975.)
- Don HARRÁN, *Verse Types in the Early Madrigal*, in: *JAMS* 22 (1969), S. 27-53.
- Don HARRÁN, *Word-Tone Relations in Musical Thought From Antiquity to the Seventeenth Century*, [Rom]-Neuhausen-Stuttgart 1986 (Musical Studies and Documents, 40).
- Daniel HEARTZ, *Les Goûts Réunies, or the Worlds of the Madrigal and the Chanson Confronted*, in: *Chanson & Madrigal, 1480-1530. Studies in Comparison and Contrast* (Kongreßbericht Isham Memorial Library 1961), hg. von James Haar, Cambridge, Mass., 1964, S. 88-138.
- Donald Lee HERSH [alias Don HARRÁN], *Philipp Verdelot and the Early Madrigal*, Ph.D. diss. Univ. of California, Berkeley 1963.
- Erich HERTZMANN, *Adrian Willaert in der weltlichen Musik seiner Zeit*, Leipzig 1931.
- Alfred HEUSS, *Ein Beitrag zu dem Thema: Monteverdi als Charakteristiker in seinen Madrigalen*, in: *Festschrift Liliencron*, [o. Hrsg.] Leipzig 1910, S. 93-109.
- Johannes C. HOL, *Cipriano de Rore*, in: *Festschrift Karl Nef*, [o. Hrsg.] Zürich-Leipzig 1933, S. 134-149.
- Wolfgang HORN, Art. *Invention*, in: *MGG*², Sachteil Bd. 4 (1996), Sp. 1139-1149.
- Bernhard JANZ, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio. Dichtung und Musik im späten Cinquecento-Madrigal*, Tutzing 1992 (*Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft*, 21).
- Gloria JORINII, *Osservazioni sulle ultimi raccolte madrigalistiche di Marc'Antonio Ingegneri. Il »Primo libro di madrigali a 6 voci« (1586); il »Quinto libro di madrigali a 5 voci« (1587)*, in: *Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento* (Kongreßbericht Cremona 1992), hg. von A. Delfino und Maria Teres Rosa Barezzani, Lucca 1995, S. 227-246.
- Hermann JUNG, *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos*, Bern-München 1980 (*Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*, 9).

- Dietrich KÄMPER, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien*, Köln–Wien 1970 (Analecta Musicologica, 10).
- Joseph KERMAN, *The Elizabethan Madrigal. A Comparative Study*, New York 1962.
- Heinrich Christoph KOCH, *Musikalisches Lexikon*, Offenbach 1802.
- Franz KÖRNDLE, *Wiederholung als Formfaktor in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, hg. von Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmid, Tutzing 1995 (*Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 51), S. 143-164.
- Clemens KÜHN, Art. *Form*, in: MGG², Sachteil Bd. 3 (1995), Sp. 607-643.
- Konrad KÜSTER, *Madrigaltext als kompositorische Freiheit: Zu Schütz' Italienischen Madrigalen und ihrer Umgebung*, in: Schütz-Jahrbuch 1993, S. 33-48.
- Konrad KÜSTER, »Doppelmotivik«: *Textinterpretation und musikalische Form. Überlegungen an Monteverdi-Madrigalen mit und ohne Generalbaß*. Referat, gehalten auf dem Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg i. Br. 1993 (Kongreßbericht, hg. von Hermann Danuser, i. V.).
- Konrad KÜSTER, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590 -1650*, Laaber 1995 (*Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, 4).
- Stefan KUNZE, *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, Tutzing 1963 (*Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 8).
- Annegrit LAUBENTHAL, *Choralbearbeitung und freie Motette*, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hg. von Ludwig Finscher, Laaber 1990 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 3,2), S. 325-366.
- Stefano LA VIA, *Madrigale e rapporto fra poesia e musica nella critica letteraria del Cinquecento*, in: *Studi Musicali* 19 (1990), S. 33-70.
- Stefano LA VIA, *Cipriano de Rore as reader and as read.: A literary-musical study of madrigals from Rore's later collections (1557-1566)*, Ph.D. diss. Princeton Univ. 1991.
- Steven LEDBETTER, Art. *Ingegneri, Marc'Antonio*, in: *New Grove*, Bd. 9, S. 227-229.
- Hugo LEICHTENTRITT, *Claudio Monteverdi als Madrigalkomponist*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 11 (1909/10), S. 255-291.
- Silke LEOPOLD, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber ²1993.
- Silke LEOPOLD, Art. *Arve (II. 17. Jahrhundert)*, in: MGG², Sachteil Bd. 1 (1994), Sp. 813-816.
- Silke LEOPOLD, *Al modo d'Orfeo: Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*. 2 Bde., Laaber 1995 (Analecta musicologica, 29).
- Harry B. LINCOLN, *The Italian Madrigal and Related Repertories. Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, New Haven–London 1988.
- Lewis LOCKWOOD, *Text and Music in Rore's Madrigal »Anchor che col partire«*, in: *Musical humanism and its legacy. Essays in honor of Claude V. Palisca*, hg. von Nancy Kovaleff Baker und Barbara Russano Hanning, Stuyvesant 1992, S. 243-251.

- Paul MAAS, Art. *Hymenaios* in: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearb., hg. von Wilhelm Kroll, Bd. 9, Stuttgart 1916, Sp. 130-134
- Carol MACCLINTOCK, *Giaches de Wert (1535-1596): Life and Works*, [Rom] AIM 1966 (*Musicological Studies and Documents*, 17).
- Laura Williams MACY, *The late madrigals of Luca Marenzio: Studies in the interactions of music, literature, and patronage at the end of the sixteenth century*, Ph.D. diss. Univ. of North Carolina at Chapel Hill 1991.
- Brian MANN, *The Secular Madrigals of Filippo di Monte, 1521-1603*, Ann Arbor 1983 (*Studies in Musicology*, 64).
- Bernhard MEIER, *Alter und neuer Stil in lateinisch textierten Werken von Orlando di Lasso*, in: *AfMw* 15 (1958), S. 151-161.
- Bernhard MEIER, *Staatskompositionen von Cyprian de Rore*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis* 21 (1969), S. 81-118.
- Bernhard MEIER, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974 (rev. engl. Übers.: *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, New York 1988).
- Helga MEIER, *Zur Chronologie der Musica Nova Adrian Willaerts*, in: *Analecta musicologica* 12 (1973), S. 71-96.
- Hubert MEISTER, *Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Vertonung in den Madrigalen Carlo Gesualdos*, Regensburg 1973 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*, 74).
- Antonio Sebastiano MINTURNO, *L'Arte poetica del Sig. Antonio Minturno*, [o. O.] 1559. Faksimile-Nachdruck, hg. von Bernhard Fabian, München 1971 (*Poetiken des Cinquecento*, 6).
- Claudio MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*. Edizione critica, hg. von Domenico de' Paoli, Rom 1973.
- Louis Dean NUERNBERGER, *The Five-Voice Madrigals of Cipriano de Rore*. 2 Bde., Ph.D. diss. Univ. of Michigan, Ann Arbor 1963.
- Anthony NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*. Princeton 1980 (*Princeton Studies in Music*, 7).
- Anthony NEWCOMB, Art. *Bertani, Lelio*, in: *New Grove*, Bd. 2, S. 634.
- Helmuth OSTHOFF, *Josquin Desprez*. 2 Bde., Tutzing 1962.
- Wolfgang OSTHOFF, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)*. 2 Bde., Tutzing 1969 (*Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 14).
- Jessie Ann OWENS, *Cipriano de Rore a Parma (1560-1565)*. *Nuovi Documenti*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 11 (1976), S. 5-26.
- Jessie Ann OWENS, *The Milan Partbooks: Evidence of Cipriano de Rore's Compositional Process*, in: *JAMS* 37 (1984), S. 270-298.
- Enrico PAGANUZZI, *Medioevo e Rinascimento*, in: *La musica a Verona*, hg. von G. B. Pighi, Verona 1976.
- Laurie PAGET, *The Madrigals of Marc'Antonio Ingegneri*, in: *Muziek en wetenschap* 2 (1992), S. 83-107.

- Laurie PAGET, *Marc'Antonio Ingegneri and the Mid-Cinquecento Madrigal: Networks and Influences*. Referat, gehalten auf der Jahrestagung der American Musicological Society, Montréal 1993 (ungedr.).
- Laurie PAGET, *Marc'Antonio Ingegneri: New Biographical Information*, in: Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento (Kongreßbericht Cremona 1992), hg. von Antonio Delfino und Maria Teresa Rosa Barezzani, Lucca 1995, S. 5-14.
- Claude V. PALISCA, *Vincenzo Galilei and Some Links Between »Pseudo-Monody« and Monody*, in: *The Musical Quarterly* 46 (1960), S. 344-360.
- Francesco PETRARCA, *Le Rime*, hg. von Enrico Bianchi, Florenz 1939 (*I Classici del Giglio*).
- Pierluigi PETROBELLI, *»Ah, dolente partita«: Marenzio, Wert, Monteverdi*, in: *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, hg. von Raffaello Monterosso, Verona 1969, S. 361-376.
- Nino PIRROTTA, *Scelte poetiche di Monteverdi*, in: *Nuova Rivista musicale italiana* 2 (1968), S. 10-42 und 226-254.
- Pietro PONTIO, *Ragionamento di Musica*, Parma 1588. Faksimile-Nachdruck, hg. von Susanne Clercx, Kassel etc. 1959 (*Documenta musicologica*, Erste Reihe, 16).
- Lilian PRUETT, Art. *Porta*, Costanzo, in: *New Grove*, Bd. 15, S. 129-132.
- Hans F. REDLICH, *Claudio Monteverdi. Ein formengeschichtlicher Versuch*, Bd. I: *Das Madrigalwerk*, Berlin 1932.
- Frieder REMPP, *Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino*, in: F. Alberto Gallo u. a., *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert: Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt 1989 (*Geschichte der Musiktheorie*, 7), S. 39-220.
- Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), Serie B, I: *Recueils Imprimés XVI^e-XVII^e Siècles, Liste chronologique*, hg. von François Lesure, München 1960.
- Christopher REYNOLDS, *Musical Evidence of Compositional Planning in the Renaissance: Josquin's »Plus nulz regretz«*, in: *JAMS* 40 (1987), S. 53-81.
- Jerome ROCHE, *The Madrigal*, London ²1990.
- Ellen ROSAND, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, in: *The Musical Quarterly* 65 (1979), S. 346-359.
- Ellen ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1991.
- Jean-Jacques ROUSSEAU, Art. *Dessein, en Musique*, in: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, hg. von Denis Diderot und Jean le Rond D'Alembert, Bd. 4, Paris 1754 (Faksimile-Nachdruck Stuttgart-Bad Cannstatt 1966), S. 891.
- Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768.
- Walter H. RUBSAMEN, *From Frottola to Madrigal: The Changing Pattern of Secular Italian Vocal Music*, in: *Chanson & Madrigal, 1480-1530. Studies in Comparison and Contrast* (Kongreßbericht Isham Memorial Library 1961), hg. von James Haar,

Cambridge, Mass., 1964, S. 51-87.

Klaus Jürgen SACHS, *Musikalische 'Struktur' im Spiegel der Kompositionslehre von Pietro Pontios Ragionamento di musica (1588)*, in: *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance* (Kongreßbericht Münster 1987), hg. von Klaus Hortschansky, Kassel etc. 1989, S. 141-157.

Manfred Hermann SCHMID, *Kuhoktaven, Roßquinten und 'Tigerquarten': Zu einem deutschen Madrigalismus bei Heinrich Schütz*, in: *Die Musikforschung* 42 (1989), S. 53-55.

Arnold SCHÖNBERG, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt am Main 1976 (*Gesammelte Schriften*, 1).

Leo SCHRADE, *Monteverdi: Creator of Modern Music*, New York 1950.

Helmut SCHULTZ, *Das Madrigal als Formideal. Eine stilkundliche Untersuchung mit Belegen aus dem Schaffen des Andrea Gabrieli*, Leipzig 1939 (Publikationen älterer Musik, 10, Abhandlungen II).

Ulrich SCHULZ-BUSCHHAUS, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg-Berlin-Zürich 1969 (*Ars poetica*, Studien, 7).

Ulrich SIEGELE, *Cruda Amarilli, oder: Wie ist Monteverdis »seconda pratica« satztechnisch zu verstehen?*, in: *Musik-Konzepte* 83/84 (1994): *Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie*, S. 31-102.

H. Colin SLIM, *A Gift of Madrigals and Motets*. 2 Bde., Chicago-London 1972.

John STEELE, »Good air and fine invention«: *integrità musicale nei Madrigali a 4 (1585) di Marenzio*, in: *Luca Marenzio: poetica, stile e tecnica dell' opera profana e sacra* (Kongreßbericht Gorizia 1979), [o. Hrsg.] Gorizia 1980, S. 109-119.

Wolfgang STRUBE, Art. *Mannigfaltigkeit, ästhetische*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 5, Darmstadt 1980, Sp. 735-740.

Johann Georg SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. 2 Bde., Leipzig 1771 und 1774.

Torquato TASSO, *Opere*, hg. von Bruno Maier. 5 Bde., Mailand 1963-65.

Torquato TASSO, *Le Rime*, hg. von Angelo Solerti. 3 Bde., Bologna 1898.

Johannis TINCTORIS *Opera theoretica*, hg. von Albert Seay. 3 Bde., [Rom] AIM 1975 und 1978 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 22).

Marina TOFFETTI, *Le due »Arie di canzon francese per sonar«*. *Riflessioni sulle affinità melodiche e tecno-compositive in alcune composizioni vocali e strumentali di Marc' Antonio Ingegneri*, in: *Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento* (Kongreßbericht Cremona 1992), hg. von A. Delfino und Maria Teres Rosa Barezzi, Lucca 1995, S. 135-152.

Gary TOMLINSON, *Madrigal, Monody, and Monteverdi's »via naturale alla imitazione«*, in: *JAMS* 34 (1981), S. 60-108.

- Gary TOMLINSON, *Monteverdi and the end of the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles 1987.
- Antonio VASSALLI, *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi: Alcuni esempi*, in: *Tasso, la musica, i musicisti*, hg. von Maria Antonella Balsano und Thomas Walker, Florenz 1988 (*Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, 19), S. 45-90.
- Nicola VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555. Faksimile-Neudruck, hg. von Edward E. Lowinsky, Kassel etc. 1959 (*Documenta musicologica*, Erste Reihe, 17).
- Emil VOGEL, Alfred EINSTEIN, François LESURE, Claudio SARTORI, *Bibliografia della musica italiana profana pubblicata dal 1500 al 1700: Nuova edizione* (*Il nuovo Vogel*). 3 Bde., Pomezia 1977.
- Peter WAGNER, *Das Madrigal und Palestrina*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 8 (1892), S. 423-498.
- Richard WAGNER, *Tagebuchblätter und Briefe an Mathilde Wesendonk 1853-1871*, hg. von R. Sternfeld, Berlin [o. J.].
- Glenn E. WATKINS, Thomasin LA MAY, »Imitatio« and »Emulatio«: *Changing Concepts of Originality in the Madrigals of Gesualdo and Monteverdi in the 1590s*, in: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, hg. von Ludwig Finscher, Laaber 1986, S. 453-487.
- Glenn WATKINS, *Gesualdo. The Man and His Music*, London 1973.
- Horst WEBER, Art. *Varietas, variatio/Variation, Variante*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 14. Auslieferung, Stuttgart 1986.
- John WHENHAM, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*. 2 Bde., Ann Arbor 1982 (*Studies in British Musicology*, 7).
- John WHENHAM, *The Later Madrigals and Madrigal-books*, in: *The New Monteverdi Companion*, hg. von Denis Arnold und Nigel Fortune, London 1985, S. 216-247.
- Carl von WINTERFELD, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin 1834.
- Wolfgang WITZENMANN, *Domenico Mazzocchi, 1592-1665. Dokumente und Interpretationen*, Köln-Wien 1970 (*Analecta Musicologica*, 8).
- Uwe WOLF, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*. 2 Bde., Kassel 1992.
- Lodovico ZACCONI, *Prattica di Musica, Seconda Parte*, Venedig 1622.
- Gioseffo ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1573. Faksimile-Nachdruck Ridge-wood 1966.

- Adamo, Maria Rosaria 365
 Agostini, Lodovico 215
 Aichinger, Gregor
 Universae viae 296
 Allegretti, Antonio 140
 Anerio, Felice 359
 Anerio, Giovanni Francesco
 Mentre nubi di sdegno 359
 Arcadelt, Jacques 18, 25, 27f., 32, 34, 38,
 40, 42, 65, 69, 91, 123
 Ancidetemi pur 28
 Contentez vous 104
 Fra più bei fiori 28
 Hélas, mes yeux 104
 L'hiver sera 104
 Il bianco e dolce cigno 29-31, 43
 Io dico che fra voi 28
 Io mi pensai che spento 28
 Mon amytié 104
 Nova donna m'apparve 28
 Quai pomi mai, qual oro 28
 Quand'io pens'al martire 29
 Ver'infern'è 'l mio petto 29
 Vive sera 104
 Ariosto, Lodovico 45, 60f., 64, 85, 92,
 99, 104f., 107, 123, 127, 128, 182, 196,
 198-201, 203, 208, 210, 212, 220, 233,
 238, 264, 267f., 276, 280, 287
 Aristoteles 9, 17
 Arlotti, Ridolfo 193
 Arnold, Denis 105, 175, 238, 306, 367
 Artusi, Giovanni Maria 123, 126, 211,
 220, 374
 Attaignant, Pierre 104
 d'Avalos, Alfonso 42
 Bach, Johann Sebastian 159, 164
 Balsano, Maria Antonella 61, 99, 233
 Banchieri, Adriano 238
 Oggi naqui ben mio 252
 Bardi, Giovanni 46
 Barezzani, Maria Teresa Rosa 91, 146
 Barignano, Pietro 233
 Bati, Luca 263
 Questo fonte gentil 357
 Se quel ardente e garrulo augellino 357
 Batteux, Charles 10
 Baumann, Dorothea 227
 Beethoven, Ludwig van 9
 Bembo, Pietro 9, 164, 205
 Berchem, Jachet de 95, 201
 Bergamasco, Antonio
 Donna, la bella mano 286
 Bertani, Lelio 321
 Sdegno la fiamma estinse 318
 Bianconi, Lorenzo 193
 Bielitz, Mathias 142
 Bifetto, Francesco 201
 Blotagrio, Guglielmo
 Amor, io non potrei 233
 Bosi Monteath, Kathryn 110
 Brahms, Johannes 296
 Braun, Werner 368
 Brown, Howard Mayer 20, 22, 37
 Buja, Maureen E. 41
 Bus, Iaches 122
 Butchart, David S. 148f., 184, 221f., 263,
 265, 330, 358
 Caccini, Giulio
 Le Nuove musiche 368f.
 Caimo, Giuseppe 220, 357
 Chi mov'il piè 159-161
 Parto da voi et so con quanta pena 216
 Cancellaro, Maria Antonietta 123
 Capilupi, Benedetto 70
 Carapetyan, S. Armen 33
 Carapezza, Paolo Emilio 234f., 238f., 365
 Casone, Girolamo 262
 Cassola, Luigi 184, 251
 Castellani, Marcello 221
 Castelletti, Cristoforo 222

- Catull(us) 181
 Cavalli, Francesco 219
 Cerone, Pietro 284
 Cesari, Gaetano 100, 103, 107
 Chamaterò, Ippolito
 Amor, poi che non vuole 183
 Chater, James 73, 190, 222, 320
 Chiabrera, Gabriello 227
 Cimello, Giovan Tommaso
 Non è, lasso, martire 242
 Cisilino, Siro 174, 210
 Clemens non Papa, Jacobus 70
 La la la la la, maistre Pierre 104
 La belle Margaritte 104
 Cléreau, Pierre 201
 Corteccia, Francesco 202f.
 Alcun non può saper 105, 265
 Io dico e dissi e dirò 200
 S'io potessi veder 200f.
 Crecquillon, Thomas 70
 Crousaz, Jean Pierre 10
 Dahlhaus, Carl 143, 145, 164, 305
 dalla (della) Viola, Alfonso 227, 230, 237
 Ai che non fu non è 35
 Convien ch'ovunque sia 61
 dalla Viola, Francesco 69
 Chi non conosce Amore 41
 Giunto m'ha amor 40
 La verginella è simil'alla rosa 99
 Si vaga pastorella 41
 Temprate o donna 41
 Danckert, Ghiselin 201
 del Lago, Giovanni 36, 37
 Delfino, Antonio 82, 91, 110f.
 Della Casa, Giovanni 49
 Dentice, Scipione 67
 Di Gregorio, Iole 360
 Dohrn, Ellinor 90, 92
 Donato, Baldissare 40, 242-245
 Non è, lasso, martire 64, 242
 Dürr, Walther 37, 73
 Einstein, Alfred 14f., 19, 23, 25-27, 31, 34f., 37, 39, 42, 45f., 69f., 72f., 76f., 80f., 85, 88, 90, 93, 96, 102, 126, 148, 169, 175, 178f., 181, 189, 199f., 222, 224, 229, 301, 312, 315f., 357, 359f.
 Elwert, W. Theodor 21
 Eremita, Giulio 321
 Ardo sì, ma non t'amo 317
 d'Este, Alfonso 316
 d'Este, Ercole II. 203
 d'Este, Ippolito 210
 Fabbri, Paolo 234, 337, 367
 Farnese, Alessandro 196, 228
 Farnese, Margareta 58
 Farnese, Ottavio 58, 60, 92, 134
 Farnese, Margherita 289
 Farnese, Maria (von Portugal) 196, 228
 Feldman, Martha 33-35, 37, 39f., 242
 Fenlon, Iain 229, 287, 316, 328, 349
 Ferand, S. Ernst 43
 Ferrabosco, Alfonso (d. Ä.)
 Gravi pene in amor 200
 Festa, Costanzo 18, 39, 227
 Festa, Sebastiano 69
 Fiamma, Gabriele 159
 Field, Christopher D. S. 221
 Finscher, Ludwig 12, 143
 Flanders, Peter 110, 284, 361
 Fontanelli, Ruggiero
 Non è di gentil core 260
 Fortune, Nigel 369, 370
 Friedrich, Hugo 305
 Gabrieli, Andrea 66, 72, 78, 100, 103, 140, 148, 231, 346, 360, 366
 Alma beata e bella 123
 Concerti 222
 Cor mio, se gl'e pur vero 162, 163
 Donna, la vostr'ingiusta crudeltade 230
 Donna, per acquetar vostro desire 251
 Due rose fresche 189
 Ecco l'aurora con l'aurata fronte 75-77
 Laura soave, vita di mia vita 251
 Non così bell'appar in Oriente 118
 Quand'io tallhor mi doglio 233
 Voi non volete, donna 283
 Gabrieli, Giovanni 15, 100, 103, 288, 297, 359, 366
 Da quei begl'occhi 346
 Diligam te, Domine 296

- In te, Domine, speravi* 296
Queste felice herbetto 360
 Gagliano, Marco da
 L'ardente tua facella 358
 Gallico, Claudio 19
 Gallo, Vincenzo
 Non si levava ancor l'alba novella 234
 Gallus, Jacobus 238
 Gargiulo, Piero 357
 Gastoldi, Giovanni Giacomo
 Vien, Himeneo, deh vieni 229
 Gero, Jhan, 41
 Gerstenberg, Walter 37
 Gesualdo di Venosa, Don Carlo 56f., 66,
 366, 368
 Candido e verde fiore 358
 Correte amanti a prova 358
 Luci serene e chiare 193
 Non mi toglia 'l ben mio 249
 Non t'amo, o voce integrata 197
 O dolorosa gioia 358
 Poichè l'avida sete 358
 Quando ridente e bella 358
 Se taccio, il duol s'avvanza 195
 T'amo, mia vita 252
 Voi volete ch'io muoia 341, 358
 Gigli, Giulio 170
 Giovanelli, Ruggiero
 Donna, la bella mano 286
 Donna, la pura luce 222
 T'amo, mia vita 252
 Giuliani, Marco 312, 318
 Giusti, Conte Augustino 154
 Goethe, Johann Wolfgang von 164
 Gombert, Nicolas 41
 Gonzaga 284, 318, 325
 Gonzaga, Lodovico 92
 Gonzaga, Vincenzo 289, 327, 349, 362
 Gottifredi, Bartolomeo 78, 334
 Grabbe, Johann 288, 359f.
 Grandi, Alessandro 260
 Guarini, Giovanni Battista 131, 141, 147,
 161, 170, 174, 176, 177, 190, 194, 224,
 252, 259f., 287, 307, 309, 317, 322,
 329, 337, 346f., 349, 351, 354, 371
 Guidiccioni, Giovanni 29
 Haar, James 29, 60f., 99, 130, 177, 200f.,
 237
 Haberl, Franz Xaver 69, 70, 126
 Hammerstein, Reinhold 15, 194, 224,
 234, 371
 Harrán, Don 21, 25, 36f., 129, 246
 Haydn, Joseph 315, 317
 Heartz, Daniel 26f.
 Hersh, Donald Lee (Don Harrán) 23
 Hertzmann, Erich 34, 37
 Heuß, Alfred 234
 Hol, Johannes C. 39
 Horn, Wolfgang 130, 220
 Hudson, Barton 105
 d'India, Sigismondo
 Non è di gentil core 260
 Oggi nacqui ben mio 252
 Ingegneri, Marc'Antonio 13, 66, 72, 85,
 90, 112, 118, 120, 139, 140, 144, 146-
 148, 159, 175-179, 191, 208, 216f.,
 239f., 248, 250, 260, 272, 287f., 297,
 300, 317, 337, 340, 365, 367, 373
 Ah tu, Signor 156-158, 161
 Al vostro dolce azzuro 278
 Almi raggi del ciel 137
 Amor, poi che non vuole 183, 278
 Amor, se pur sei Dio 321, 333
 Ardi e gela 174, 177, 238, 322, 325
 Ardo sì, ma non t'amo 170-174, 197,
 238, 322, 324
 Arie di Canzon Francese per sonar 91,
 100-103
 Ben ch'io sia certa, ingrato 134, 281-
 286, 310, 333
 Cantan fra i rami 114-116, 238, 265,
 280
 Chi vuol veder 92
 Cogli la vaga rosa 134, 238, 267, 269f.
 Come al partir del sol 93-96, 118, 203,
 220, 276
 Come la notte 203f., 220
 Con voi, quando partiste 278
 D'un bel chiaro polito 132-135
 Di lume privo 156f.

- Due rose fresche* 189
Et se tal'hor 152-154
Fugga longe da me 231f., 238, 247
Hor ch'amor m'ha slegata 280
I' piango et ella 141, 167-171, 173
I' vo cantar mai sempre 238, 247, 249
Il vago e liet'aspetto 137
In longo vern'havea 135, 136
In mar fissa tenea 135
Io non bebbi giamai pace 283
L'alba cui dolci 167, 186-188
L'anima mia, Signore 161
La vaga pastorella 134
La verginell'è simil'alla rosa (4-st.) 96, 99, 100-105, 116f., 135, 238, 265, 270
La virginella è simil alla rosa (5-st.) 99, 105-107, 116f., 134, 238, 265, 267, 270, 346
Lasso, che nel partire 276f.
Longe da voi, mia vita 195f.
Mentre Laura gentil 134, 154-156
Mentre tu canti 188
Ne le dolc'aure estive 134, 164-167
Non mi toglia'l ben mio 64, 92, 247-249
O magnanimo Duce 134
Occhi dolc'e soavi 278f., 284
Parto da voi et so con quanta pena 162, 213-215, 218f.
Qual incarnata rosa 114
Qual vide il sol giamai 280
Quando à ferire 137f., 322
Quando l'errant'et stanco peregrino 96-98
Quanto men del mio sole 132-135, 167
Quasi vermiglia rosa 134f., 238, 267f., 270f.
Quell'acqu'esser vorrei 322f.
Santa Chiesa di Dio 280, 283
Se 'l picciol don 134, 209
Se 'l sol si scosta 203
Spesso in parte del ciel 92f.
Tall'hor per trovar pace 280, 285, 310, 333
Vagb'erbett'e bei fiori 137
Vaghi boschetti di soavi allori 107-113, 117, 238, 265, 268
Voi mi ponesti in fuoco 205-207
Volga al più caro amante 135
 Iosue, Alberto 81
 Janz, Bernhard 189, 291
 Jorinii, Gloria 105
 Josquin Desprez 19, 60
 Tenez moy en vos bras 22
 Douleur me bat 20
 Du mien amant 20
 Incessament livré suis 20
 Je ne me puis tenir d'aimer 20
 Mille regretz 22
 Missa super La sol fa re mi 22, 221
 Petite camusette 22
 Plaine de dueil 20
 Plus nulz regretz 20, 22
 Plus n'estes ma maistresse 21
 Plusieurs regretz 20
 Jung, Hermann 112, 300, 306
 Kämper, Dietrich 100, 103
 Kempers, K.Ph. Bernet 104
 Kerman, Joseph 200
 Koch, Heinrich Christoph 11
 Körndle, Franz 366
 Kovaleff Baker, Nancy 42
 Kühn, Clemens 12
 Kunze, Stefan 100
 Küster, Konrad 15, 288, 300, 307, 311, 315, 320, 325f., 333, 338, 357, 359
 La Via, Stefano 45-49, 52
 LaMay, Thomasin 175
 Lasso, Orlando di 40, 66, 121f., 148, 155, 179, 238, 320, 357, 365f.
 Ardo sì, ma non t'amo 170
 Soleasi nel mio cor 126
 U' son gl'ingegni 127
 Vieni, dolc'Hymineo 181, 228f.
 Vivo sol di speranza 127
 Laubenthal, Annegrit 41
 Lechner, Leonhard
 Ardo sì, ma non t'amo 170
 Ledbetter, Steven 95, 190
 Leichtentritt, Hugo 238, 241

- Lenaerts, René Bernard 174
 Leopold, Silke 199, 219, 306, 353, 367-370
 Lesure, François 15
 Leuchtmann, Horst 170f., 176, 317, 324
 Lincoln, Harry B. 16
 Lo Cicero, Dario 77
 Lockwood, Lewis 42f.
 Luisetto, Giovanni M. 174
 Luisi, Francesco 81
 Luzzaschi, Luzzasco 66, 122, 237, 316, 332f., 368
 Da le odorate spoglie 317
 Oggi naqui ben mio 252
 Quante volte volgete 317
 T'amo, mia vita 252
 Maas, Paul 181
 MacClintock, Carol 51, 81, 87, 125, 128f., 196, 233, 274f., 287, 300, 312, 316, 330, 346
 Machiavelli, Niccolò 41
 Macy, Laura Williams 82
 Maier, Bruno 234
 Malipiero, G. Francesco 15, 105
 Manelli, Francesco 219
 Mangani, Marco 107
 Mann, Brian 357
 Marenzio, Luca 66, 69, 85, 96, 117, 126, 140, 147f., 164, 178-180, 217f., 220, 240, 304, 316, 321, 352, 355f., 362, 366, 368
 Ah dolente partita 131, 337
 Amor, io non potrei 233
 Amor, poi che non vuole 183
 Basciami mille volte 195
 Come fuggir per selv'ombrosa 118
 Con dolce sguardo 81
 Cruda Amarilli 190
 Da bei labbri di rose 81
 Danzava con maniere sopr'humane 81
 Deh Tirsi, Tirsi anima mia 190
 Dissi a l'amata mia lucida 81, 320
 Donne, il celeste lume 221-224
 Donò Cintia a Damone 81
 Due rose fresche 189
 Ecco l'aurora 73-80, 82
 Io morirò d'amore 81, 251
 Lucida perla 359
 Mentre qual viva pietra 358
 Non vidi mai dopo notturna 238
 Occhi lucenti e belli 224
 Oimè, se tanto amate 259
 Partirò dunque, ohimè 251
 Parto da voi, mio sole 81, 190, 216
 Piangea Filli, e rivolte ambe le luci 81
 Posso, cor mio, partire 251
 Qual per ombros'e verdegianti valli 78-80, 82f.
 Quasi vermiglia rosa 270
 Quell'augellin che canta 190
 Sacrum coelesti nos lumen 222
 Se la mia fiamma ardente 320
 Sento squerciar del vecchio tempo 320
 Solo e pensoso 291, 320
 Tutto 'l dì piango 320
 Vaneggio od è pur vero 233, 320
 Vergine saggia e pura 320
 Vezzosi augelli 301
 Zefiro torna e 'l bel tempo rimena 83
 Marino, Giambattista 372
 Martorello, Antonio
 Non è, lasso, martire 242
 Martoretta, Giandomenico
 Laura soave, vita di mia vita 251
 Maschera, Florentio 77, 91
 Canzoni da sonare a quattro 87, 104
 Massaino, Tiburtio 267
 Mazzocchi, Domenico
 Di marmo siete voi 359
 Mazzone, Marc'Antonio 123
 Medici, Cosimo de' 150
 Meier, Helga 33
 Meier, Bernhard 38f., 55, 58, 78, 151, 228, 247
 Meister, Hubert 195
 Merrit, A. Tillman 230
 Merulo, Claudio 122, 283
 Cintia, tu sei più bella 284
 Oh se quanto l'ardore 233
 Qual maggior segn'Aurora 284

- Michelangelo Buonarroti 179
 Micheli, Domenico 72
 Miller, Leta E. 159
 Minturno, Antonio 21, 227
 Molza, Tarquinia 316
 Monte, Philippe de 40, 66, 179, 357
 Ardi e gela a tua voglia 174
 Ardo sì, ma non t'amo 170
 Ardo sì/Ardi e gela/Nè ardor nè gelo mai 177
 Donna, l'ardente fiamma 197
 T'amo, mia vita 252
 Montella, Giovan Domenico
 Qualor il sol tu miri 360
 Se lontana voi sete 360
 Monterosso, Raffaello 139
 Monterosso Vacchelli, Anna Maria 142, 238, 334
 Monteverdi, Claudio 13-15, 43, 45f., 48, 55, 66, 69, 84, 95, 110, 120, 123, 126, 159, 170, 174, 179, 199, 210, 227, 243, 280, 282, 286, 300, 317, 346-350, 356, 358, 360-363, 366, 374
 A un giro sol 367
 Ah dolente partita 131, 337
 Ahi come a un vago sol 371
 Al lume delle stelle 357, 373
 Amor, s'il tuo ferire 140
 Anima dolorosa 367
 Ardi e gela 140, 175-177, 324
 Ardo sì, ma non t'amo 175-177, 197, 324f., 340
 Arsi et alsi 56, 175, 177
 Augellin 372
 Baci soavi e cari 141
 Cantai un tempo 340
 Ch'ami la vita mia 139
 Cor mio, mentre vi miro 354
 Cor mio, non mori? 354
 Crudel, perchè mi fuggi 142
 Dolcissimi legami 367
 Donna, nel mio ritorno 333
 Donna, s'io miro voi 140
 Ecco mormorar l'onde 142-146, 304-309, 333
 Era l'anima mia 355
 Fumia la pastorella 140
 Interrotte speranze 373
 Io mi son giovinetta 194, 254
 La vaga pastorella 272
 Lamento d'Arianna 49, 81, 244, 370
 Lamento della Ninfa 219
 Luci serene e chiare 193, 195
 Lumi miei, cari lumi 347-349
 M'è più dolce il penar 355
 Ma se con la pietà 355
 Ment'io mirava fiso 142f., 288, 333
 Non è di gentil core 260f., 373
 Non giacinti o narcisi 142, 254, 262, 272
 Non m'è grave il morire 306, 334-336
 Non più guerra, pietate 337
 Non si levava ancor l'alba novella 142, 178, 234-239, 241, 254, 272, 307
 O come è gran martire 146
 O dolce anima mia 146
 O primavera, gioventù de l'anno 307-309, 337
 O viva fiamma 373
 Occhi, un tempo mia vita 147, 351f.
 Ohimè, dove è il mio ben 372
 Ohimè, il bel viso 371
 Oimè, se tanto amate 194, 259
 Orfeo (Favola d'Orfeo) 303
 Perchè fuggi? 373
 Perfidissimo volto 337
 Piagn'e sospira 338-341
 Quell'ombra esser vorrei 333
 Qui risi Tirsi 372
 S'andasse Amor a caccia 142, 334
 Se per avervi, oimè, donato il core 140
 Se per estremo ardore 337
 Se pur non mi consenti 190-192
 Sfogava con le stelle 352-354
 Sì, ch'io vorrei morire 194, 254-258, 272, 355, 370
 T'amo, mia vita 224, 259, 371
 Tempro la cetra 372
 Tirsi e Clori 372
 Tornate, o cari baci 373

- Tu dormi?* 357, 373
Vaga su spina ascosa 372
Vivrò fra i miei tormenti 146
Volgea l'anima mia 368
Zefiro torna e di soavi accenti 349
Zefiro torna e 'l bel tempo rimena 82f.
- Monteverdi, Giulio Cesare 46, 48
 Montorsoli, Giovanni Angelo da 179
 Moro, Maurizio 254
 Mosto, Giovanni Battista
 Ardi e gela a tua voglia 174
 Mouton, Jean 41
 Mozart, Wolfgang Amadeus 164, 317
 Myers, Patricia 190
 Nanino, Giovanni Maria 359
 Nanino, Giovanni Bernardino 359
 Nasco, Jan 40
 Newcomb, Anthony 110, 112-114, 316-318, 328
 Nielsen, Riccardo 197, 288
 Nuernberger, Louis Dean 39, 46, 52, 57f., 246
 Ockeghem, Johannes 20, 35
 Orologio, Alessandro 251
 Orsi, Aurelio 268
 Osthoff, Helmuth 20
 Osthoff, Wolfgang 23f., 26
 Owens, Jessie Ann 23, 35, 40, 85, 92, 96, 247
 Padovano, Anibale 122
 Paganuzzi, Enrico 95
 Paget, Laurie 90, 92, 95, 139, 183, 186, 203, 205, 207, 247
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 24, 66, 96, 317, 357, 359
 I vaghi fiori e l'amorose fronde 118-120, 265
 La cruda mia nemica 253, 254
 Oh felici ore, oh giorno fortunato 262
 S'i 'l dissi mai ch'i venga 197
 Se non fusse il pensier 233
 Veramente amore 197
 Le Vergine 123
 Vestiva i colli 69-73, 75-78, 80, 82, 85, 92, 112, 119, 238
- Palisca, Claude V. 199, 368
 Pallavicino, Benedetto 66, 220, 287, 297, 317, 321, 325, 327, 340, 360, 366, 371f.
 Amor, se pur degg'io 194
 Avventurose stille 361
 Ben è ragion ch'io t'ami 252
 Come poss'io, madonna 326
 Destossi fra 'l mio core 326
 Dimmi, per grazia, Amore 252
 Dolcemente dormiva la mia Clori 361
 Donna, la bella mano 284-286, 310
 Laura soave, vita di mia vita 251f.
 Né veder fuor de l'onde 361f.
 Non ha sì belle perle l'Oriente 112, 266
 Occhi, un tempo mia vita 352
 Oggi nacqui ben mio 252
 Oh come vannegate 330
 Oimè, se tanto amate 259
 Partomi, donna, e teco lascio 217f.
 S'io miro in te, m'uccidi 195, 252
 Spargete, Ninfe d'Arno, arabi odori 112
 T'amo, mia vita 252
 Tutt'eri foco, Amore 367
 Vaghi boschetti 108, 110-112, 284
 Voi mi chiedete il core 361
- Panigarola, Francesco 286
 Pannain, Guido 107
 Paoli, Domenico de' 363
 Parabosco, Girolamo 182
 Peri, Jacopo
 Dafne 368
 Euridice 368
 Pesenti, Martino
 O Dio, che veggio? 219
 Petrarca, Francesco 35, 37f., 40, 42, 45, 48, 65, 82f., 85, 119, 132, 167, 181f., 189, 191, 227, 287, 291, 307
 Petrobelli, Pierluigi 337
 Peverara, Laura 154, 318
 Pighi, Giovanni Battista 95
 Pirrotta, Nino 82, 234, 237, 286
 Pontio, Pietro 52, 121f., 198, 208
 Porta, Costanzo 40, 66, 211
 Ardi e gela a tua voglia 174, 321
 Ardo sì, ma non t'amo 170, 321

- Degna di regia sorte* 321
Magnanimo signor, ogni vostr'atto 182, 208-210, 215
Non fu senza vendetta 321
Rivolto al cielo 182
 Portinaro, Francesco 40
 Pruett, Lilian P. 209
 Prunières, Henri 175
 Quirino, Vincenzo 73
 Ramler, Karl Wilhelm 10
 Redlich, Hans Ferdinand 234, 306, 367
 Reggio, Hoste da 202f.
Misera a chi mai più creder 200f.
 Rempp, Frieder 48
 Reynolds, Christopher 22, 33
 Rinuccini, Ottavio 353, 370
 Roche, Jerome 37, 39
 Rore, Cipriano de 13f., 22, 25, 33, 35-40, 44-66, 69, 82, 85, 91f., 95f., 98, 121f., 126, 132, 147-149, 181, 184, 186, 205, 227, 229, 240, 247, 253, 260, 265f., 300, 320, 340
Alcun non può saper 60, 62, 150, 198, 200-204, 210
Alma Susanna 64, 245f.
Amor che t'ho fatt'io 55
Anchor che col partire 42f.
Cantai mentre ch'i arsi 39
Chi con eterna legge 42
Come la notte 60f., 118, 204
Convien ch'ovunque sia 60f., 92
Da quei bei lumi 273
Di virtù, di costumi 52-54, 179
En vos adieux 60
Era il bel viso suo 60, 62-64
Grave pen'in amor 60
Io dico e dissi e dirò 60
Mentre, lumi maggior 58f.
Mia benigna fortuna 48
Non è, lasso, martire 64, 242-246
O sonno, o della queta 48-52, 57
O morte, eterno fin di tutt'i mali 167
Pommi, ov'il sol uccide 42
Qualhor rivolgo il basso 57f.
Quand'io son tutto volto 273
Quel sempre acerbo 273
Reiounyssons nous 60
S'io 'l dissi mai, fortuna 39
Se ben il duol 46-48, 56, 57
Se com'il biondo crin 55, 94, 177
Se qual è 'l mio dolore 56
Strane ruppi, aspri monti 38f.
Susann'un jour 60
Tout ce qu'on peut 60
Tra più beati e più sublimi chori 58
Vieni, dolce Himineo 228, 233, 246
 Rosand, Ellen 219
 Rossetti, Stefano 197
Altro non è il mio amor 184
Dunque debb'io lontan da te 183f.
Io me ne vo la notte 85
 Rossi, Salamone 368
 Rousseau, Jean Jacques 10
 Rovigo, Francesco 362
 Rubsamen, Walter H. 18
 Ruffo, Vincenzo 15, 40f., 69, 95
Amor, io sento l'alma 41, 230
Amor, poi che non vuole 182
Deh torna a me, mio sol 162, 212f., 220
La verginella è simil'alla rosa 99
O desir de quest'occhi 41
Occhi vagh'amorosi 41
Sia benedett'amore 41
Capriccio „Ut re mi fa sol la“ 221
 Russano Hanning, Barbara 42
 Sabino, Ippolito
I' piango et ella il volto 169
Vestiva i colli 72
 Sandberger, Adolf 126
 Sandri, Gino 95
 Sartori, Claudio 15
 Scaliger, Julius Caesar 9
 Scarlatti, Alessandro 261
 Schlegel, Johann Elias 10
 Schmid, Manfred Hermann 48
 Schönberg, Arnold 18, 164
 Schrader, Leo 143, 177, 234, 241, 254, 353, 356, 367, 370
 Schubert, Franz: *Die Winterreise* 295
 Schulz-Buschhaus, Ulrich 21, 227, 241

- Schütz, Heinrich 288, 359f.
 Scotto, Gerolamo 148
 Seay, Albert 28
 Sermisy, Claudin de 27, 104
 Sfondrato, Nicolò (Gregor XIV.) 156
 Sfondrato, Paolo 110
 Skei, Allen B. 85, 183
 Slim, H. Colin 23f., 26, 41
 Smijers, Albert 20
 Solerti, S. Angelo 234
 Soriano, Francesco 321
 Da queste novo Lauro 318f., 350
 Sorte, Bartolomeo 207
 Voi mi ponesti in fuoco 205
 Spira, Fortunio 241
 Steele, John 43, 125
 Striggio, Alessandro 66, 148, 152, 156, 222f., 237, 357, 362
 Ahi dispietat' Amor 151, 221
 Era il bel viso suo 62
 Hor che lucente e chiara 181f., 228
 Madonna, il vostro pett'è tutto 148
 Madonna, poich'uccidermi volete 148f.
 Notte felice, avventuros'e bella 148, 265
 O de la bella Etruria invitto Duce 150f.
 S'ogni mio ben havete 148
 Se ben di sette stell'ardent'e bella 148
 Sì dolc'è d'amar voi 148, 265
 Strube, Wolfgang 10
 Sulzer, Johann Georg 10f.
 Taglia, Pietro 40
 Io me ne vo la notte 85
 Tansillo, Luigi 38, 88, 287, 297, 346
 Tasso, Torquato 9, 11, 46, 66, 143, 146, 174f, 227, 234, 237, 278, 287, 300, 304, 309, 322-324, 333, 338f., 341, 359, 367
 Tasso, Bernardo 222
 Tecardi, Antenore 81
 Tinctoris, Johannes 9, 17, 35, 66
 Toffetti, Marina 100
 Tomlinson, Gary 15, 141-143, 146, 178, 193f., 234, 237f., 254, 282, 306f., 334, 337f., 341, 349, 352f., 367, 370f.
 Torchi, Luigi 284
 Turchi, Marcello 210
 Venturi Del Nibbio, Stefano 267
 Vo legarti, dicea 263f., 271
 Verdelot, Philippe 18, 33f., 39, 41, 60, 69, 119, 227, 230
 Amor, quanto più lieto 25
 Ben che 'l misero cor 24
 Con lagrime er sospir' 26
 Deh perche sì veloce 25
 Dormend'un giorn'a Baia 24, 61
 Fuggi, fuggi, cor mio 25
 Gloriarmi poss'io, donne 27
 I vaghi fiori e l'amorose fronde 24
 Io son talvolta, donna, per morire 25
 Italia, Italia ch'hai sì longamente 23
 Italia mia, benche 'l parlar 24
 Madonna, il tuo bel viso 25
 Madonna, qual certezza 26
 Quando madonn'io vengo 24
 Quella che sospirand'ognhor desio 23
 Se del mio amor temete 26
 Se l'ardor foss'eguale 26
 Trist'Amarilli mia 24
 Viadana, Lodovico Grossi da
 Cento Concerti ecclesiastici 368
 Vicentino, Nicola 37, 91
 Canzone da sonare "La bella" 104
 Vinci, Pietro 365
 Amor per suo diletto 284
 Virchi, Paolo
 Deve a la fredda neve 197
 Vogel, Emil 15, 16
 Wagner, Richard 174, 303
 Tristan und Isolde 173, 258
 Watkins, Glenn E. 175, 195
 Weber, Horst 10f., 17, 164
 Weismann, Wilhelm 195
 Wert, Giaches de 44, 46, 65f., 72, 112, 117, 123, 126, 132, 146, 148, 188, 239f., 278, 282, 286, 304, 310, 321f., 325, 328, 333, 335, 340, 344, 360-362
 A caso un giorno 88-90, 299
 Accend'i cor 128
 Ah dolente partita 130f., 337, 342, 346
 Ahi lass'ogn'or vegg'io 343-345
 All'hor ch'errand'in quei bei prati 331

- Amor, poi che non vuole* 183
Amorose viole 310f., 313
Avorio e gemme 196
Ben se 'l petto 289
Cara la vita mia 317
Che giova posseder 91
Chi mi fura il ben mio 246
Chi salirà per me 91
Come il sol volge 87
Con voi giocando Amor 113, 316
Così di ben amar 275
Cura che di timor 128
Da humil'verme 91
Di cerchio in cerchio 128
Di pensier in pensier 127
Donna, se ben le chiome 287, 289
Ecco le neve dileguat'e 'l gelo 87
Era il bel viso suo 62
Felice l'alma che per voi respira 346f.
Felici piume 184
Felicissima gioia 342f., 346
Fra le dorate chiome 113, 316
Giunto alla tomba 287, 367
Gratie ch'a pocchi il ciel 287
Ha Ninfe adorn'e belle 113
I desiai, ben mio 330
Il dolce sonno 91
Io non son però morto 143, 305f., 312-316, 318f., 330, 334, 336
Ite, ardenti sospiri 331f.
L'alba, cui dolci e pargoletti 184-186
L'alto valor 128
La verginella è simil'alla rosa 99, 274
Lasso, quand'io credea 233
Luce de gl'occhi miei 233, 235, 246
Luci à me dolci 349
Ma di chi debbio lamentarmi 91
Madonna, poich'uccidermi volete 150
Misera me, che deggio far 275
Ne la stagion che 'l ciel 85-87, 127
O come vannegiate 329
O fier'aspr'e selvaggi 274
O primavera, gioventù de l'anno 309, 349f., 352
O sonno, o della queta 51f., 184, 246
Or si rallegra il ciel 307
Pensier che 'l cor 128f.
Pien d'un vago pensier 128
Poiche sì fida scorta 129f.
Qual di notte talor 127
Qual volta, donna 128, 274f.
Quand'io mi volgo indietro 128
Quand'io veggio dal ciel scender 128
Quante volte volgete 332
Quella donna real che 'l Tago 196
Questi odorati fiori 113, 300, 316
Quiescat vox tua 296, 311
Senza intervallo mai di notte 91
Sì com'ai freschi matutini rai 113, 346
Solo e pensoso 83, 287, 291-297, 300, 310
Sorgi e rischiara 228, 287, 289f.
Sovente all'or 316
Sovr'un bel cristallino 113, 327, 329
Superbi colli 128
Tirsi morir volea 287
Vaghi boschetti 91, 112-114, 287
Valli nemiche al sol 90, 283, 297-300, 306
Vezzosi augelli 143, 300-306, 309, 315f.
Voi volete ch'io muoia 287
 Wesendonck, Mathilde 173
 Whenham, John 199, 260, 356, 369f.
 Willaert, Adrian 9, 18, 33-42, 45f., 52, 57, 65, 69f., 105, 121, 148, 155, 170, 174, 181f., 184, 198, 227, 242, 273, 321f., 340
Amor mi fa morire 34
Aspro core e selvaggio 38
Grat'e benigna donna 33
I begli occhi ond'i fui percosso 38
Madonna, il bel desire 34
Mon coeur, mon corps 104
Onde tolse Amor 38
Pien d'un vago pensier 35
 Winterfeld, Carl von 368
 Witzenmann, Wolfgang 359
 Wolf, Uwe 103
 Zacconi, Lodovico 177, 211
 Zarlino, Gioseffo 17, 39, 220, 246

